STEPHEN King

O terror no
cinema e na
literatura
dissecado
pelo mestre
do gênero

DANÇA MACABRA

SUMA de letras

STEPHEN KING

Dança macabra

O terror no cinema e na literatura
dissecado pelo mestre do gênero

Tradução
Louisa Ibañez

EDITORA OBJETIVA LTDA.
Rua Cosme Velho, 103
Rio de Janeiro – RJ – CEP: 22241-090
Tel.: (21) 2199-7824 – Fax: (21) 2199-7825
www.objetiva.com.br

Título original
Danse Macabre

Capa
Lisa Litwack

Imagem de capa
Nicholas Alan Cope / Getty Images

Edição de texto
Fabiano Morais
Adriane Cândido

Revisão
Joana Milli

Coordenação de e-book
Marcelo Xavier

Conversão para e-book
Abreu's System Ltda.

A Editora Objetiva agradece especialmente a Carlos Primati, pela pesquisa dos nomes em português dos filmes citados neste livro e presentes no Apêndice 1 do mesmo, garantindo, assim, a precisão dos títulos aqui referidos.

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

K64d

King, Stephen
Dança macabra [recurso eletrônico] : o terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero / Stephen King ; tradução Louisa Ibañez. - Rio de Janeiro : Objetiva, 2012.

É muito fácil — talvez fácil demais — relembrar os mortos.
Este livro é para seis grandes escritores do macabro que ainda (1981) estão vivos.

ROBERT BLOCH
JORGE LUIS BORGES
RAY BRADBURY
FRANK BELKNAP LONG
DONALD WANDREI
MANLY WADE WELLMAN

Entre, estranho, por sua própria conta e risco: aqui há tigres.

Introdução

Este livro está em suas mãos graças a um telefonema que eu recebi em novembro de 1978. Nessa época, eu estava lecionando criação literária e algumas matérias de literatura na Universidade do Maine, Orono, e usando todo o meu tempo livre para trabalhar no esboço final de um romance, A incendiária, que agora já foi publicado. O telefonema era de Bill Thompson, que editara meus primeiros livros (Carrie, a estranha; 'Salem; O iluminado, Sombras da noite; A dança da morte) entre os anos de 1974 e 1978. O mais importante é que Bill Thompson, na época editor da Doubleday, foi a primeira pessoa ligada ao mercado editorial de Nova York a ler meu trabalho, na época ainda desconhecido, com solidário interesse. Ele foi aquele primeiro contato importantíssimo que os novos escritores procuram e rezam para encontrar... mas raramente encontram.

A Doubleday e eu terminamos nosso contrato após a publicação de A dança da morte, e Bill também saiu, tornando-se o editor-chefe na Everest House. Por termos nos tornado, além de colegas, amigos, durante os nossos anos de parceria, não perdemos o contato, ocasionalmente almoçando juntos ou nos encontrando para uma cerveja. O melhor desses encontros foi, sem dúvida, durante o Torneio All Star de beisebol em julho de 1978, a que assistimos no telão de um pub irlandês, em algum lugar de Nova York, calibrados por inúmeras cervejas. Havia um cartaz no fundo do bar que anunciava a "HAPPY HOUR DO MADRUGADOR", das 8 às 10h da manhã, com todas as bebidas por cinquenta centavos. Quando perguntei ao balconista que tipo de freguês perambulava por ali às 8h15 para uma dose de rum ou gim, ele me encarou com um risinho irônico, enxugou as mãos no avental e disse: "Estudantes... como você!"

Mas então naquela noite de novembro, poucos dias depois do Halloween, Bill me telefonou e perguntou: "Por que você não faz um livro sobre o fenômeno do terror, da forma como você o entende? Nos livros, no cinema, no rádio, na televisão, em tudo. A gente faz junto, se você quiser."

A ideia me intrigou e assustou ao mesmo tempo. Intrigou, pois eu tinha sido questionado inúmeras vezes por que eu escrevia sobre esse assunto, por que as pessoas se interessavam em ler livros ou ver filmes sobre ele — o paradoxo parecendo ser por que as pessoas se dispõem a

pagar uma boa grana para se sentirem extremamente desconfortáveis? Eu já tinha falado e escrito tanto sobre o assunto (inclusive uma longa introdução para minha coletânea de contos, intitulada Sombras da noite) que era perfeitamente capaz de tornar atraente a ideia de uma Declaração Final sobre o tema. Daí para a frente, pensei, eu poderia encerrar o assunto dizendo: se quiser saber o que penso sobre o horror, escrevi um livro sobre o assunto. Leia-o. Ele é minha Declaração Final sobre a mecânica das histórias de terror.

Assustou-me porque eu já previa o trabalho se estendendo por anos, décadas, séculos. Se fosse para começar a partir de Grendel e sua mãe, até mesmo a versão condensada da Reader's Digest daria quatro volumes.

A resposta de Bill a isso foi que eu poderia restringir-me aos últimos trinta anos, com algumas incursões no período anterior para explorar as origens do gênero. Eu disse que ia pensar no assunto, e pensei. Pensei muito sobre ele, e por um longo tempo. Nunca tinha me aventurado a escrever um livro inteiro de não ficção e a ideia me intimidava. A ideia de ter de dizer a verdade era intimidadora. Ficção, afinal de contas, são mentiras e mais mentiras... razão pela qual os puritanos nunca puderam embarcar nela. Num trabalho de ficção, se você empaca num determinado momento, sempre há a possibilidade de inventar alguma coisa ou voltar algumas páginas e mudar algo lá atrás. Na não ficção, há todo aquele trabalho aborrecido de se certificar se os fatos estão corretos, se as datas batem, se os nomes estão soletrados corretamente... e pior de tudo, significa estar exposto. Um romancista é, no fim das contas, uma criatura oculta; ao contrário do ator ou do músico, ele pode passar em qualquer rua sem ser reconhecido. Suas personagens desfilam pelo palco, enquanto ele mesmo permanece anônimo. Já o escritor de não ficção é muito visível.

Ainda assim, a ideia tinha seus atrativos. Comecei a compreender como os malucos que fazem discursos no Hyde Park devem se sentir quando arrastam suas caixas de madeira e preparam-se para subir nelas. Pensei na hipótese de páginas e mais páginas onde desfilar todos os meus hobbies — "E ainda ser pago por isto", gritou ele, esfregando as mãos e gargalhando insanamente. Pensei numa disciplina de literatura que eu estaria lecionando no semestre seguinte intitulada Temas da Literatura Sobrenatural. Porém, acima de tudo, percebi que ali estava a oportunidade de falar sobre um gênero que eu amo, oportunidade oferecida a poucos dentre os meros escritores de ficção popular.

Quanto ao meu curso sobre Temas da Literatura Sobrenatural: naquela noite de novembro, quando Bill ligou, eu estava sentado à mesa da cozinha, com uma cerveja, tentando esquematizar um programa para ele... e pensando alto, com minha mulher, que em breve eu estaria passando um bom tempo em frente a um monte de pessoas falando de um assunto sobre o qual, anteriormente, eu havia tão somente tateado meu caminho de maneira instintiva, como um cego. Embora muitos dos filmes e livros que serão discutidos nas páginas seguintes sejam hoje explorados regularmente nas universidades, eu li os livros, assisti aos filmes e tirei minhas

conclusões de forma muito particular, sem nenhum livro ou texto teórico para orientar minhas reflexões. Tudo levava a crer que, brevemente, eu conseguiria, pela primeira vez, entender as nuances do meu pensamento.

A frase acima pode soar estranha. Ao longo deste livro, porém, escrevi sobre minha crença de que ninguém tem total certeza do que pensa sobre um determinado assunto até que tenha colocado esses pensamentos no papel; da mesma forma, acredito que compreendemos muito pouco do que pensamos até que tenhamos submetido nossa reflexão a alguém pelo menos tão inteligente quanto nós. Então pronto, eu estava nervoso ante a perspectiva de pisar naquela sala de aula de Barrows Hall e passei grande parte de minhas, em outros aspectos, adoráveis férias em St. Thomas, quebrando a cabeça em divagações a respeito do uso do humor por Stoker em Drácula e o quociente de paranoia em Os invasores de corpos, de Jack Finney.

Nos dias que se seguiram ao telefonema de Bill, comecei a trabalhar a ideia de que se a série de bate-papos (eu não tenho coragem de chamá-los de palestras) no campo do horror-sobrenatural-gótico parecia ter sido bem recebida — tanto por mim quanto por meus alunos — então, talvez, escrever um livro sobre o tema fechasse o ciclo. Finalmente liguei para Bill e disse a ele que tentaria escrever o livro. E, como vocês podem ver, consegui.

Tudo o que foi dito aqui tem o propósito de dar crédito a Bill Thompson, que foi quem criou o conceito por trás deste livro. A ideia é boa. Se você gostar do livro que tem em mãos, agradeça a Bill, que o concebeu. Se não gostar, culpe o autor, que o deturpou.

É também um reconhecimento àqueles cem, melhor dizendo, noventa alunos que ouviram pacientemente (e algumas vezes misericordiosamente) eu desenvolver minhas ideias. Como resultado dessas aulas, muitas das ideias aqui apresentadas nem podem ser atribuídas a mim, já que foram modificadas durante os debates em classe, questionadas e, em muitos casos, corrigidas.

Durante aquelas aulas, um professor inglês da Universidade do Maine, Burton Hatlen, veio um dia fazer uma palestra sobre o Drácula de Stoker, e vocês vão ver que seus bem-elaborados pensamentos sobre o horror, considerando-o uma influente parte de um complexo mítico do qual todos nós compartilhamos, também fazem parte da espinha dorsal desta obra. Assim sendo, obrigado, Burt.

A meu agente Kirby McCauley, um fã do terror e da fantasia e minessotiano incorrigível, também devo meus agradecimentos por ter lido este manuscrito, apontando erros, questionando conclusões... e principalmente por ter sentado comigo numa bela noite de bebedeira no Plaza Hotel de Nova York e ter me ajudado a elaborar a lista de filmes de terror recomendáveis dentre os produzidos entre 1950 e 1980 e que constitui o Apêndice 1 deste livro. Eu devo a Kirby muito mais do que isso, muito mais; contudo, por ora, isso é o que importa.

Também recorri a um bom número de fontes externas no decorrer

do meu trabalho em Dança macabra, e tentei ser o mais consciente possível no reconhecimento da importância de todas elas, mas preciso mencionar algumas que foram inestimáveis: o seminal trabalho de Carlos Clarens sobre os filmes de terror, intitulado An illustrated history of the horror film (Uma história ilustrada sobre o filme de terror); a bem cuidada catalogação, episódio por episódio, de Além da imaginação em Starlog; The science fiction encyclopedia (A enciclopédia da ficção científica), editada por Peter Nichols, que foi particularmente útil em dar sentido (ou tentar, de qualquer forma) aos trabalhos de Harlan Ellison, e ao programa de televisão Quinta dimensão; e incontáveis outros atalhos que acabei por pegar vez por outra.

Finalmente, meus agradecimentos aos escritores — Ray Bradbury, Harlan Ellison, Richard Matheson, Jack Finney, Peter Starub e Anne Rivers Siddons, entre outros — que tiveram a fineza de responder às minhas cartas cheias de dúvidas e fornecer informações sobre a gênese das obras aqui discutidas. Suas opiniões deram tal dimensão a este trabalho que, sem elas, o resultado ficaria enormemente prejudicado.

Acho que isso é tudo... exceto que eu não gostaria de deixá-los com a menor impressão de que eu acredite que o que se segue se aproxima da perfeição. Imagino que inúmeros erros ainda tenham sobrado, a despeito de todas as tentativas de eliminá-los; só espero que não sejam muitos, nem muito graves. Caso você encontre algum, espero que me escreva apontando-o, de forma que eu possa fazer a correção em possíveis futuras edições. E, sabe, espero que você se divirta com este livro. Leia-o aos pouquinhos, ou de cabo a rabo, mas aproveite. É para isso que ele foi feito, tanto quanto qualquer um dos romances. Talvez você encontre algumas coisas que o façam pensar, ou o façam rir ou simplesmente o deixem furioso. Quaisquer dessas reações me agradariam. Tédio, entretanto, seria terrível.

De minha parte, escrever este livro foi tanto uma irritação quanto um profundo prazer, uma obrigação em alguns dias e um trabalho de amor em outros. Como resultado, acredito que vocês vão achar o caminho que estão prestes a trilhar acidentado e tortuoso. E só posso esperar que, ao final, vocês também vão achar, assim como eu, que a viagem teve suas compensações.

STEPHEN KING
Center Lovell, Maine

"Qual foi a pior coisa que você já fez?"
"Eu não vou lhe dizer, mas vou dizer qual foi a pior coisa que já me aconteceu... a mais pavorosa..."

PETER STRAUB, Os mortos-vivos

"Bem, vamos realmente fazer uma festa, mas temos que pôr um guarda lá fora..."

EDDIE COCHRAN, Come on Everybody

Capítulo Um

4 de outubro de 1957 — e um convite à dança

Para mim, o terror — o verdadeiro terror, em oposição a quaisquer demônios e bichos-papões que pudessem estar habitando minha mente — começou numa tarde de outubro do ano de 1957. Eu tinha acabado de completar 10 anos e, como havia de ser, estava num cinema, o Stratford Theater, no centro de Stratford, Connecticut.

O filme em cartaz naquele dia era e é, ainda hoje, um dos meus favoritos, e o fato de ele estar em cartaz — em vez de um faroeste qualquer com Randolph Scott, ou um filme de guerra com John Wayne — calhou perfeitamente. A matinê daquele sábado, quando o verdadeiro horror começou, era A invasão dos discos voadores, estrelado por Hugh Marlowe, que naquela época era mais conhecido pelo papel do namorado rejeitado e escandalosamente xenófobo de Patricia Neal em O dia em que a Terra parou, um filme de ficção científica um pouco mais antigo e, no seu todo, mais racional.

Em O dia em que a Terra parou, um alienígena de nome Klaatu (Michael Rennie, em um reluzente traje esporte intergaláctico) pousa em Washington, num disco voador (que, com os motores ligados, começava a brilhar como aquelas imagens de plástico de Jesus que costumavam dar nos Cursos Bíblicos de Férias, para quem conseguisse memorizar os versículos da Bíblia). Klaatu desce o corredor central da nave e para na sua base, sob olhares horrorizados e na mira de centenas de armas do exército. É um momento memorável de tensão, um momento de deliciosa lembrança — aquele tipo de instante que simplesmente transforma pessoas como eu em eternos cinéfilos. Klaatu começa a mexer numa espécie de engenhoca — um negócio que parecia um aparador de gramas, se não me falha a memória — e um jovem soldado, apressadinho, imediatamente lhe dá um tiro no braço. Acaba que, como era de se esperar, a engenhoca era só um presente para o presidente. Não era nenhuma arma de raio laser, só um simples transmissor intergaláctico.

Isso foi em 1951. Naquela tarde de sábado em Connecticut, por volta de seis anos mais tarde, os caras dentro das naves espaciais eram muito mais mal-encarados e agiam de forma muito menos amigável. Longe da

aparência nobre e bastante tristonha de Michael Rennie como Klaatu, os seres espaciais em A invasão dos discos voadores se assemelhavam a árvores animadas, velhas e extremamente más, com corpos nodosos e enrugados e caras de velho rabugento.

Em vez de trazerem ao presidente um transmissor, assim como um novo embaixador trazendo um presente do seu país, os ocupantes dos discos voadores em A invasão dos discos voadores trazem raios mortíferos, destruição e, em última instância, a guerra total. Tudo isso — e em particular a destruição de Washington — foi mostrado com um maravilhoso realismo pelo trabalho de efeitos especiais de Ray Harryhausen, um cara que, quando criança, costumava ir ao cinema com um amigo chamado Ray Bradbury.

Klaatu vem para estender a mão da amizade e fraternidade. Ele oferece ao povo da Terra a participação numa espécie de Nações Unidas interestelar — contanto que pudéssemos abrir mão do nosso mau hábito de destruirmos uns aos outros aos milhares. As criaturas do espaço de A invasão dos discos voadores vêm simplesmente para conquistar, eles são a última frota de um planeta moribundo, velhos e gananciosos, buscando não a paz, mas a pilhagem.

O dia em que a Terra parou é exemplo de um seleto grupo — o do verdadeiro cinema de ficção científica. Os velhos extraterrestres de A invasão dos discos voadores são emissários de um gênero de cinema muito mais comum — o show de horrores. Nada de chegar falando "Isto é um presente para o seu presidente"; esses caras descem logo na base do Projeto Skyhook, e começam a tocar o terror.

Creio que foi no espaço entre essas duas filosofias que o horror germinou. Se há uma linha de força entre essas ideias tão nitidamente opostas, foi certamente aí que o horror se criou.

Até mesmo porque, no momento em que os discos voadores estavam preparando seu ataque à capital dessa Nação, no último rolo do filme, parou tudo. A tela ficou branca. Apesar de o cinema estar lotado de crianças, houve consideravelmente pouco tumulto. Se você recordar as matinês de sábado da sua juventude desperdiçada, vai se lembrar que um bando de crianças em um cinema tem inúmeras maneiras de expressar sua irritação ante a interrupção ou o atraso do filme — bater palmas ritmadas, o velho grito tribal de "Queremos o filme! Queremos o filme! Queremos o filme!"; embalagens de doces jogadas na tela, saquinhos de pipoca que são soprados e estourados. Se alguma criança ainda tiver uma bombinha remanescente das comemorações de 4 de julho no bolso, não vai perder esta oportunidade de pegá-la, mostrar aos colegas, para a admiração e aprovação geral, e, então, acendê-la e arremessá-la por cima do balcão.

Nada disso aconteceu naquele dia de outubro. O rolo não tinha soltado; o projetor tinha sido simplesmente desligado. As luzes, então, começaram a ser acesas, uma ocorrência bastante singular. Ficamos sentados, olhando para os lados, cegos pela claridade como toupeiras.

O gerente se encaminhou para o meio do palco e levantou as mãos

— sem nenhuma necessidade — pedindo silêncio. Em 1963, seis anos mais tarde, lembrei-me desse momento, numa tarde de quinta-feira em novembro, quando o rapaz que nos trazia e levava para a escola de carro nos disse que o presidente tinha sido atingido por um tiro em Dallas.

2

Se há alguma verdade ou valor na dança macabra, é que os romances, filmes, programas de rádio e televisão — até mesmo as histórias em quadrinhos — que lidam com o terror, fazem-no em dois níveis.

No primeiro plano, há o nível do terror explícito — quando Regan vomita na cara do padre e se masturba com um crucifixo em O exorcista ou quando o terrível monstro, virado do avesso, arranca e mastiga a cabeça do piloto do helicóptero como se fosse um pirulito em A semente do diabo, de John Frankenheimer. O terror explícito pode ser feito em vários graus de refinamento artístico, mas está sempre lá.

Mas em outro nível, mais potente, o trabalho de terror se transforma realmente numa dança — uma busca ritmada, em movimento. E o que ela procura é o lugar onde você, o espectador ou leitor, viva no seu nível mais primário. O trabalho de terror não está interessado no verniz civilizado que permeia nossas vidas. Tal trabalho dança através desses espaços nos quais encaixamos uma peça de cada vez, e onde cada peça expressa — assim esperamos — nosso caráter socialmente aceitável e agradavelmente ilustrado. Ele está em busca de outro lugar, de um quartinho que algumas vezes lembra o covil secreto de um cavalheiro da era vitoriana, noutras a câmara de tortura da Inquisição espanhola... mas talvez, mais frequentemente e com maior sucesso, a simples e árida caverna de um homem da Idade da Pedra.

O terror é arte? Nesse segundo nível, o trabalho de terror não é nada senão arte; ele alcança o estatuto de arte simplesmente porque está procurando alguma coisa para além do artístico, algo que precede a arte: está procurando pelo que eu chamaria de pontos de pressão fóbica. A boa história de terror vai se embrenhar no seu centro vital e encontrar a porta secreta para a sala que você acreditava que ninguém além de você conhecia — como Billy Joel e Albert Camus apontaram, O Desconhecido nos amedronta... mas nós adoramos dar uma olhadinha nele às escondidas.

As aranhas lhe causam horror? Ótimo. Aí estão as aranhas, em Tarântula, O incrível homem que encolheu, O império das aranhas. Que tal ratazanas? No romance Rats (Ratazanas), de James Herbert, você poderá senti-las rastejar sobre você... e comê-lo vivo. Que tal cobras? E a sensação de asfixia? Altura? Ou o que quer que seja.

Pelo fato de livros e filmes serem veículos de comunicação de massa, nos últimos trinta anos o campo do terror tem sido frequentemente

capaz de se sair melhor do que esses temores particulares. Durante esse período (e em menor grau nos setenta anos anteriores, aproximadamente), o gênero terror tem sido muitas vezes capaz de atingir pontos de pressão fóbica em nível nacional, e os livros e filmes de maior sucesso quase sempre parecem expressar e jogar com temores que afligem um amplo espectro de pessoas. Tais temores, que são muitas vezes políticos, econômicos e psicológicos, em vez de sobrenaturais, dão às boas obras de terror um interessante sentimento alegórico — e essa é uma forma de alegoria com a qual a maioria dos diretores de cinema parece estar familiarizada. Talvez porque saibam que, se a situação ficar feia, eles sempre podem trazer de volta a ideia do monstro saindo da escuridão.

Nós já voltaremos a Stratford em 1957, mas, antes disso, quero dizer que um dos filmes dos últimos trinta anos a captar com maior precisão um ponto de pressão foi Vampiros de almas, de Don Siegel. Mais adiante nós discutiremos o romance que deu origem a ele — e Jack Finney, o autor, também terá algumas coisas a dizer —, mas, por ora, vamos nos limitar a dar uma rápida olhada no filme.

Na verdade, não há nada de fisicamente horrível no Vampiros de almas,[1] de Don Siegel. Nenhum viajante interestelar malvado e verrugoso; nenhuma forma distorcida e mutante sob a fachada de normalidade. Os homens-broto são só ligeiramente diferentes. Um pouco desligados. Um pouco confusos. E embora Finney nunca discuta detalhadamente essa questão em seu livro, ele certamente sugere que a coisa mais horrorosa a respeito deles é que lhes falta até o mais corriqueiro senso de estética. Finney chega a sugerir que estes alienígenas usurpadores do espaço sideral não conseguem apreciar "La Traviatta" ou Moby Dick ou mesmo uma boa reportagem de Norman Rockwell para o Saturday Evening Post. Como se não bastasse, meu Deus, eles não aparam a grama ou trocam o vidro da janela da garagem, quando um garoto na rua o quebra com uma bola de beisebol. Eles não pintam a casa quando a pintura começa a descascar. As estradas que conduzem a Santa Mira estão tão cheias de buracos e desmoronamentos, que daqui a pouco o caixeiro-viajante que atende a cidade — arejando os pulmões municipais com os ares vitais do capitalismo, por assim dizer — nem se dará mais ao trabalho de vir.

O horror explícito é uma coisa, mas é naquele outro nível de horror que se experimenta aquela profunda sensação de ansiedade que nós chamamos de "arrepio". Através dos anos, Vampiros de almas tem arrepiado muitas pessoas, e, por isso, o filme de Siegel tem sido alvo de um grande número de rótulos. Já foi visto como um filme antimacartista até que alguém atentou para o fato de que a ideologia política de Siegel pouco tinha de esquerdista. Então, começaram a vê-lo como um filme de extrema direita. Das duas interpretações, acho que a segunda é a que melhor se adapta ao filme de Siegel, que termina com uma cena de Kevin McCarthy no meio de uma avenida, gritando "Eles estão vindo! Eles estão vindo", aos carros que passavam por ele em alta velocidade. Mas, do fundo

do coração, não acredito de forma alguma que Siegel estivesse com a cabeça em política quando fez o filme (e você vai ver mais adiante que Jack Finney nunca acreditou nisso, também). Acredito que ele estava apenas se divertindo e que os subtextos... eles simplesmente aconteceram.

Isso não invalida a ideia de que havia um elemento de alegoria em Vampiros de almas; estou apenas sugerindo que algumas vezes esses pontos de pressão, esses terminais de medo, estão enraizados tão profundamente e são, ainda assim, tão vitais, que nós podemos perfurá-los como a um poço artesiano — dizendo uma coisa bem alto, enquanto revelamos outra aos sussurros. A versão de Phillip Kaufman para o romance de Finney é divertida (só que, para ser justo, não tanto quanto a de Siegel), mas aquele sussurro se transformou em alguma coisa completamente diferente: as entrelinhas do filme de Kaufman parecem satirizar todo o movimento egocêntrico dos anos 1970. O que parece sugerir que, embora os pesadelos do subconsciente coletivo possam sofrer mudanças de década para década, o caminho para a fonte dos nossos sonhos permanece constante e vivo.

Esta é a verdadeira dança macabra, suponho: aqueles instantes memoráveis quando o criador da trama de horror é capaz de unir a mente consciente e inconsciente através de uma poderosa ideia. Acredito que isso tenha ocorrido em um maior grau com Vampiros de almas, de Siegel; contudo, é óbvio que tanto Siegel quanto Kaufman puderam criar graças à cortesia de Jack Finney, que perfurou o poço original.

Tudo isso nos traz de volta, penso eu, ao Stratford Theater em uma amena tarde de outono de 1957.

3

Nós ficamos sentados, completamente mudos, olhando para o gerente. Ele parecia nervoso e pálido — ou talvez fossem apenas as luzes da ribalta. Ficamos imaginando que tipo de catástrofe teria feito com que ele parasse o filme justamente quando este estava atingindo o clímax de todas as matinês de sábado, "a parte boa". E a maneira como sua voz tremulou enquanto falava, em nada amenizou o mal-estar generalizado.

"Eu gostaria de lhes comunicar", disse ele em voz trêmula, "que os russos acabam de colocar um satélite em órbita: eles o chamam de... Spootnik."

Esta informação foi brindada com silêncio absoluto, sepulcral. Ficamos sentados lá, um cinema lotado de adolescentes dos anos 1950, com nossos cabelos escovinha, franjinhas, saias balonê, rabos de cavalo, topetes, calças boca de sino, anéis do Capitão Midnight; adolescentes que tinham descoberto, havia pouco, Chuck Berry e Little Richard numa daquelas rádios de rhythm and blues de Nova York, que a gente conseguia

sintonizar melhor à noite, o sinal oscilando como se transmitisse uma poderosa linguagem cheia de suíngue de um planeta distante. Éramos crianças que cresceram assistindo ao "Capitão Vídeo" e "Terry e os Piratas". Éramos crianças que, inúmeras vezes, vimos Combat Casey arrebentando os dentes dos soldados da Coreia do Norte, nas histórias em quadrinhos. Éramos as crianças que viram Richard Carlson capturar milhares de imundos espiões comunistas em I led three lives (Eu tinha três vidas). Éramos da geração de crianças que pagavam 25 centavos cada para assistir Hugh Marlowe em A invasão dos discos voadores e que encararam essa perturbadora notícia como uma espécie de bônus desagradável.

De uma coisa eu me lembro muito bem: cortando aquele terrível silêncio, rompeu uma vozinha aguda, não me lembro se de menino ou de menina; uma voz que estava à beira das lágrimas, mas também cheia de uma raiva assustadora: "Ora, faça voltar o filme, seu mentiroso!"

O gerente nem mesmo olhou para a direção de onde veio a voz, e isso foi o pior de tudo. De alguma maneira aquilo provava tudo. Os russos tinham nos vencido no espaço. Em algum lugar acima de nossas cabeças, sinalizando triunfante, havia uma bola eletrônica que tinha sido construída e lançada atrás da Cortina de Ferro. Nem o Capitão Midnight nem Richard Carlson (que, por triste ironia, também estrelou Riders to the stars – Viajantes das galáxias) foram capazes de impedi-la. Ela estava lá em cima e se chamava Spootnik. O gerente permaneceu ali por mais um instante, olhando para nós como se desejasse ter algo mais para dizer, mas não conseguia pensar em nada. Então se retirou e logo o filme recomeçou.

4

Bem, deixe-me fazer uma pergunta. Você se lembra onde estava quando o presidente Kennedy foi assassinado. Você se lembra onde estava quando ouviu falar que o RFK foi pelos ares numa cozinha de hotel, resultado da ação de mais um maluco. Talvez até se lembre onde estava durante a crise dos mísseis de Cuba.

Você se lembra onde você estava quando os russos lançaram o Sputnik?

O horror — a que Hunter Thompson denomina "medo e repugnância" — frequentemente surge de um sentimento penetrante de desestruturação; de que as coisas estão caindo aos pedaços. Se esse sentimento de desfalecimento é repentino e parece pessoal — se ele o atinge na região do coração —, então ele se aloja na memória, tomando-a por completo. O simples fato de que praticamente todo mundo se lembra de onde estava quando escutou a notícia do assassinato de Kennedy é algo que eu considero quase tão interessante quanto o fato de que um zé-ninguém, com uma arma expedida pelo correio, foi capaz de alterar completamente o

curso da história mundial num intervalo de cerca de 14 segundos. Aquele instante da notícia e os três dias de triste angústia e atordoamento que o seguiram foram, talvez, o mais próximo que qualquer povo na história esteve de um estado de total consciência e empatia coletiva, e pensando em retrospecto, memória coletiva: 200 milhões de pessoas numa corrente viva. O amor, aparentemente, não promove este tipo de emoção devastadora. Talvez a compaixão, sim.

Não estou sugerindo que a notícia do lançamento do Sputnik provocou, sequer de longe, o mesmo efeito sobre a psique americana (embora não tenha deixado de ter seus efeitos. Veja, por exemplo, a divertida narrativa de Tom Wolfe sobre os eventos que se seguiram ao bem-sucedido lançamento russo em seu superlativo livro sobre o Programa Espacial Americano, Os eleitos), mas eu imagino de que muitos jovens — os filhos da guerra, como éramos chamados — se lembram desse evento tão bem quanto eu.

Nós, os filhos da guerra, éramos solo fértil para as sementes do terror. Fomos criados numa estranha atmosfera circense de paranoia, patriotismo e orgulho nacional. Ensinaram-nos que éramos a maior nação do mundo e que, se algum fora da lei por trás da Cortina de Ferro tentasse nos deixar comendo poeira no grande salão da política internacional, logo saberia quem era o gatilho mais rápido do Oeste (como no ilustrativo romance desse período Alas, Babylon [Ai de mim, Babilônia], de Pat Frank), mas também nos ensinaram exatamente o que guardar nos nossos abrigos antibomba e quanto tempo deveríamos permanecer lá depois de vencida a guerra. Tínhamos mais alimentos do que qualquer nação na história do mundo, mas o nosso leite apresentava vestígios de Estrôncio 90 em consequência dos testes nucleares.

Fomos os filhos de homens e mulheres que venceram o que Duke Wayne costumava chamar de "a grandona" e, quando a poeira assentou, os Estados Unidos da América estavam no topo. Substituímos a Inglaterra na posição de potência detentora das rédeas do mundo. E quando os compatriotas voltaram a se encontrar para fazer filhos como eu e milhares de outros da minha geração, Londres tinha sido bombardeada, quase não restando pedra sobre pedra, o sol estava se pondo mais ou menos a cada 12 horas no Império Britânico,[2] e a União Soviética tinha sido quase varrida do mapa na sua luta contra os nazistas; durante o cerco a Stalingrado, os soldados russos foram reduzidos a ter de se alimentar de seus camaradas mortos. Mas nem uma única bomba caiu sobre Nova York, e os Estados Unidos tiveram a menor taxa de mortos e feridos entre todas as grandes potências envolvidas na guerra.

Mais adiante, tivemos uma grande história para contar (toda história curta é uma grande história), particularmente no que diz respeito a invenções e inovações. Todo professor do ensino fundamental utilizou as mesmas duas palavrinhas para o deleite de seus alunos; duas palavras mágicas brilhando e reluzindo como um letreiro de neon; duas palavras de

quase inacreditável graça e poder; e essas duas palavrinhas eram: ESPÍRITO EMPREENDEDOR. Meus colegas e eu crescemos tendo total confiança na ideia do ESPÍRITO EMPREENDEDOR AMERICANO — uma ideia que podia ser resumida numa ladainha de nomes que eram decorados na sala de aula. Ely Whitney. Samuel Morse. Alexander Graham Bell. Henry Ford. Robert Goddard. Wilbur e Orville Wright. Robert Openheimer. Todos estes homens, senhoras e senhores, tiveram uma grande coisa em comum. Foram todos americanos que simplesmente transbordaram de ESPÍRITO EMPREENDEDOR. Éramos, e sempre tínhamos sido, naquela pungente frase americana, "os maiores entre os melhores".

E que mundo se descortinava diante de nós! Ele havia sido todo esquematizado nas histórias de Robert A. Heinlein, Lester del Rey, Alfred Bester, Satanley Weinbaum e dezenas de outros. Estes sonhos apareciam nas últimas edições das revistas de ficção científica que já estavam escasseando e sumindo de circulação naquele outubro de 1957... mas a ficção científica propriamente dita nunca havia estado em melhor forma. Os autores nos diziam que o espaço seria mais que conquistado; ele seria... DESBRAVADO. Agulhas de prata cortando o vácuo, seguidas de foguetes flamejantes pousando gigantescas naves em planetas alienígenas, seguidos por caravanas repletas de audaciosos homens e mulheres (americanos, desnecessário dizer) com o ESPÍRITO EMPREENDEDOR transpirando em cada um de seus poros. Marte se tornaria nosso quintal e a nova corrida do ouro (ou quem sabe corrida do ródio) poderia muito bem ser no cinturão de asteroides... e, para completar, as próprias estrelas também seriam nossas — um futuro glorioso se descortinava, com turistas tirando fotos das seis luas de Procyon IV com suas máquinas Kodak, e a linha de montagem dos carros a jato da Chevrolet sendo em Sirius III. Até a Terra se transformaria numa utopia que poderia ser vista na capa de qualquer exemplar dos anos 1950 de Fantasy and Science Fiction, Amazing Stories, Galaxy ou Astomding Stories.

Um futuro repleto de ESPÍRITO EMPREENDEDOR; melhor que isso, um futuro repleto de ESPÍRITO EMPREENDEDOR AMERICANO. Tome como exemplo a capa da edição original em brochura de Crônicas Marcianas, de Ray Bradbury, a arte é uma invenção do capista, e não de Bradbury. Não há nada mais etnocêntrico ou completamente tolo do que essa clássica fusão de fantasia e ficção científica. Os recém-chegados viajantes do espaço parecem mais um bando de soldados chegando às praias de Saipan ou Tarawa. O que se vê ao fundo é um foguete em vez de um navio de desembarque, é verdade, mas o comandante de queixo quadrado parece ter acabado de sair de um filme de John Wayne: "Vamos lá, seus molengas, vocês vão ficar parados aí para sempre? Onde está seu ESPÍRITO EMPREENDEDOR?"

Este foi o berço da teoria política elementar e da utopia tecnológica em que eu e um grande número de outros filhos da guerra fomos criados até aquele dia em outubro, quando o berço foi bruscamente desmantelado e nós despencamos. Para mim, foi o fim do doce sonho... e o começo do

pesadelo.

As crianças compreenderam a implicação do que os russos tinham feito tão bem e tão rapidamente quanto qualquer um — com certeza tão rapidamente quanto os políticos que, a essa altura, estavam correndo de um lado para o outro tentando manter as aparências. Os enormes bombardeiros que arruinaram Berlim e Hamburgo na Segunda Guerra Mundial estavam, já em 1957, se tornando obsoletos. Uma abreviatura nova e detestável se inseriu no glossário do terror: MBI (Míssil Balístico Intercontinental). Os MBI, nós ficamos sabendo, nada mais eram que os foguetes alemães V2 aperfeiçoados. Eles podiam carregar enormes cargas de destruição e morte nuclear e, se os russos bancassem os engraçadinhos, nós iríamos simplesmente varrê-los da face da Terra. Abra o olho, Moscou! Aqui vai uma grande dose de ESPÍRITO EMPREENDEDOR para vocês, seus convencidos!

Só que, inacreditavelmente, os russos, por sua vez, estavam muito bem, obrigado, no que dizia respeito ao velho MBI Afinal de contas, os MBI eram somente foguetes de grande porte e os comunas certamente não botaram o Sputnik para cima com o auxílio de um espremedor de batatas.

E, naquele contexto, o filme recomeçou em Stratford com a voz soturna e gutural dos extraterrestres se espalhando por todos os lados: "Olhe para o céu... um aviso virá dos céus... olhe para o céu..."

5

Este livro pretende apresentar uma visão informal do que tem acontecido com o gênero terror nos últimos trinta anos, e não uma autobiografia do autor. A autobiografia de um pai, escritor e ex-professor universitário seria, com certeza, uma leitura entediante. Sou um escritor por profissão, o que significa que as coisas mais interessantes que me aconteceram aconteceram em meus sonhos.

Por ser um romancista de terror e por ter sido uma criança daquela época, e por acreditar que o terror não aterroriza, a menos que o leitor ou espectador se sinta pessoalmente tocado, você vai ver o elemento autobiográfico aparecendo de relance muitas vezes. O terror na vida real é uma emoção contra a qual se luta — assim como eu lutei contra a certeza de que os russos tinham nos vencido no espaço — sozinho. É um combate travado nos recantos secretos do coração.

Acredito que, em última instância, estamos todos sozinhos e que qualquer contato humano profundo e duradouro não é nada mais nada menos do que uma ilusão necessária — mas, no final das contas, os sentimentos que consideramos "positivos" e "construtivos" são uma busca, uma tentativa de fazer contato e estabelecer alguma forma de comunicação. Sentimentos de amor e ternura, a habilidade de se importar

com o próximo e desenvolver empatia é tudo que conhecemos da luz. São tentativas de estabelecer ligações e formar vínculos; são as emoções que nos aproximam, se não de verdade, pelo menos numa reconfortante ilusão que torna o fardo da mortalidade um pouco mais fácil de suportar.

Horror, terror, medo, pânico: essas são as emoções que levantam barreiras entre nós, nos separam da multidão e nos condenam à solidão. É um paradoxo que sentimentos e emoções que associamos ao "instinto de grupo" devam produzir isto, mas multidões são locais solitários, nos ensinam que ela é uma companheira sem amor para dar. As melodias das histórias de terror são simples e repetitivas, e são melodias de ruptura e desintegração... mas um outro paradoxo é que o extravasamento ritualizado dessas emoções parece trazer as coisas de volta a um estado mais estável e construtivo novamente. Pergunte a qualquer psiquiatra o que o seu paciente está fazendo quando se deita no divã e fala sobre o que o faz ficar acordado à noite e o que ele vê em seus sonhos. "O que você vê quando apaga a luz?", perguntaram os Beatles; e deram a resposta: "Eu não saberia lhe dizer, mas sei que é só meu."

O gênero de que falamos, seja em termos de livros, filmes ou TV, é na verdade uma coisa só: horrores de mentira. E uma das questões que sempre aparece, feita por pessoas que compreenderam o paradoxo (mas talvez sem tê-lo articulado em suas mentes) é: por que inventar coisas terríveis quando há tanto horror de verdade no mundo?

A resposta pode ser que nós inventamos horrores para nos ajudar a suportar os horrores verdadeiros. Contando com a infinita criatividade do ser humano, nos apoderamos dos elementos mais polêmicos e destrutivos e tentamos transformá-los em ferramentas — para desmantelar esses mesmos elementos. O termo catarse é tão antigo quanto o drama na Grécia, e foi usado com excessiva volubilidade por alguns profissionais da minha área para justificar o que fazem, mas, mesmo assim, ele ainda tem seu uso limitado. O sonho de terror é, na verdade, uma maneira de extravasar um desconforto... e pode ser que os sonhos de terror dos meios de comunicação de massa possam algumas vezes se tornar um divã de analista de âmbito nacional.

Assim sendo, pela última vez antes de seguirmos adiante, outubro de 1957. Agora, por mais absurdo que possa parecer, A Invasão dos discos voadores se transformou numa declaração política simbólica. Por trás do enredo de polpudos invasores do espaço, há o prenúncio da Terceira Guerra Mundial. Aqueles monstros velhos, gananciosos e distorcidos pilotando os discos voadores são, na verdade, os russos; a destruição do monumento de George Washington, do Capitólio e da Suprema Corte — tudo destruído com um sinistro realismo gráfico pelos efeitos de stop-motion de Harryhausen — se torna nada menos que a destruição logicamente esperada quando bombas atômicas fossem finalmente lançadas.

E então o filme termina. O último disco voador é destruído pela arma secreta de Hugh Marlowe, uma pistola ultrassônica que interrompe o curso eletromagnético dos discos voadores ou alguma bobagem do gênero. Alto-

falantes anunciam por todas as esquinas de Washington algo assim: o perigo imediato... foi superado. O perigo imediato... foi superado. A câmera nos mostra o céu aberto. Os velhos monstros malvados, com suas caras rabugentas e retorcidas, foram vencidos. Corta para uma praia da Califórnia fantasticamente deserta, exceto pela presença de Hugh Marlowe e sua jovem esposa (que é, claro, a filha do Velho Militar Linha-Dura Que Deu A Vida Pelo Seu País); eles estão em lua de mel.

"Russ", pergunta ela, "será que eles voltarão algum dia?"

Marlowe olha com um ar de sabedoria para o céu e então para sua esposa: "Não num dia tão maravilhoso", diz ele confortante. "Nem em um mundo tão lindo."

Eles correm de mãos dadas para as ondas enquanto sobem os créditos.

Por um momento — só por um breve momento — o truque do paradoxo funcionou. Nós nos apoderamos do horror e o usamos para destruí-lo, um truque semelhante a se erguer uma pessoa pelos cadarços de seu sapato. Por um instante, o medo mais profundo — a realidade do Sputnik russo e tudo que ele significava — foi extirpado. Vai tornar a crescer, mas isso fica para depois. Por ora, o pior já passou e nem foi tão ruim assim, no fim das contas. Houve aquele momento mágico de reintegração e segurança no final, a mesma sensação de quando a montanha-russa para no fim da corrida e você e sua namorada se levantam, os dois ilesos.

Acredito ser este sentimento de reintegração, brotando de um gênero especializado em morte, medo e monstruosidade, que faz da dança macabra algo tão mágico e recompensador... isso, e mais a habilidade inesgotável da imaginação do homem de criar ilimitados mundos oníricos e depois colocá-los para funcionar. É o mundo que uma grande poeta como Anne Sexton foi capaz de usar para "manter-se sã pela escrita". Graças aos seus poemas, que expressavam e delineavam sua queda no redemoinho da loucura, ela finalmente recuperou sua própria habilidade de lidar com o mundo, pelo menos temporariamente... e pode ser que outros, por sua vez, tenham usado seus poemas para o mesmo propósito. Isso não sugere que o escrever tenha que ser justificado pela sua utilidade; o simples fato de divertir o leitor é suficiente, não?

Esse é um mundo no qual eu tenho vivido por escolha própria desde criança, desde muito antes do Stratford Theater e do Sputnik. Podem ter certeza de que não estou sugerindo que os russos foram responsáveis por um trauma que resultou no meu interesse pela ficção de terror, estou simplesmente apontando aquele momento em que eu comecei a perceber uma conexão útil entre o mundo da fantasia e aquele que o My Weekly Reader costumava chamar de Eventos Atuais. Este livro é apenas meu vagar por esse mundo, por todos os mundos de fantasia e terror que me deliciaram e amedrontaram. Ele chega a você com pouquíssimo planejamento e ordem, e se a imagem de um cão de caça, com seu nariz empinado rastreando para lá e para cá, seguindo qualquer vestígio de aroma

interessante que apareça pela frente, vier à sua cabeça, para mim está ótimo.

Mas isso aqui não é uma caça. É uma dança. E algumas vezes as luzes se apagam nesse baile.

Mas nós vamos dançar de qualquer forma, você e eu. Mesmo no escuro. Principalmente no escuro.

Quer me dar o prazer dessa dança?

1 Tal horror, no entanto, ocorre na refilmagem de Philip Kaufman, Invasores de corpos (1978). Há um momento nesse filme que é repulsivamente horroroso. Acontece quando Donald Sutherland usa um ancinho para dar na cabeça de um "homem-broto" quase formado. A cabeça dessa "pessoa" parte com repugnante facilidade, como se fosse um pedaço de fruta podre, fazendo escorrer uma enxurrada do mais realístico sangue artificial que eu já vi num filme colorido. Naquela cena eu me encolhi, levei a mão aos lábios e fiquei imaginando como diabos o filme conseguiu ficar de fora da censura para menores de 18 anos.

2 Aqui o autor faz referência ao mote do Império Britânico em seu auge, que dizia que o sol nunca se punha no Império, uma vez que a Inglaterra possuía colônias em toda parte do mundo e que, ainda que fizesse noite nas ilhas britânicas, certamente, em algum de seus domínios, o sol estaria de pé. (N. do E.)

Capítulo Dois

Histórias do mão de gancho

O primeiro número que comprei da terrivelmente divertida revista de Forrest Ackerman, Famous Monsters of Filmland, continha um longo, quase acadêmico, artigo de Robert Bloch sobre a diferença entre os filmes de ficção científica e os de terror. Era um trabalho interessante, e mesmo que eu não me recorde da sua totalidade após 18 anos, lembro-me de Robert Bloch explicando que a colaboração de Howard Hawks/Christian Nyby em O monstro do ártico (baseado no clássico livro de ficção científica Who Goes There?) foi um caso de ficção científica até o osso, a despeito de seus elementos de terror; e que o filme O mundo em perigo, sobre o aparecimento de formigas gigantes no deserto do Novo México (como resultado de testes de de bombas atômicas, naturalmente), foi um filme de puro terror, a despeito de elementos de ficção científica.

A linha divisória entre fantasia e ficção científica (propriamente falando, fantasia é o gênero, e terror é somente um subgênero) é um assunto que sempre vem à tona em algum momento de quase todas as convenções sobre fantasia e ficção científica (e para os que desconhecem a subcultura, acontecem literalmente centenas delas todo ano). Se eu recebesse um centavo por cada letra escrita sobre a dicotomia fantasia/ficção científica em artigos de fanzines e revistas das duas áreas, poderia comprar a ilha das Bermudas.

Esta questão da definição é uma cilada, e não conheço nenhum assunto acadêmico mais enfadonho. Assim como as intermináveis discussões sobre a respiração métrica na poesia moderna ou a possibilidade de certas regras de pontuação serem inoportunas nos contos, essa também é uma discussão do tipo “quantos elefantes cabem num fusca”. Uma discussão nada interessante, a menos que os envolvidos estejam bêbados ou sejam estudantes de pós-graduação — dois estados de incapacidade muito semelhantes. Eu, por minha vez, vou me contentar em expor o óbvio ululante: ambas são obras da imaginação e ambas tentam criar mundos que não existem, não podem existir, ou ainda não existem. Há diferenças, é claro, mas você pode demarcar suas próprias fronteiras, se quiser — e se prestar atenção, acabará descobrindo que elas são bastante flexíveis. Alien, o 8º passageiro, por exemplo, é um filme de terror, mesmo sendo muito

mais cientificamente fundamentado do que Guerra nas Estrelas. Guerra nas Estrelas é um filme de ficção científica, ainda que tenhamos de reconhecer o fato de que é uma ficção da escola de E. E. "Doc" Smith e Murray Leinster: um faroeste espacial repleto do ESPÍRITO EMPREENDEDOR.

Em algum lugar entre esses dois, numa zona neutra que tem sido bem pouco explorada pelo cinema, existem obras que parecem combinar fantasia e ficção científica harmoniosamente — Contatos imediatos do terceiro grau, por exemplo.

Com tantas possibilidades de subdivisões (e qualquer fã de carteirinha de ficção científica e fantasia é capaz de apresentar uma dúzia a mais, variando entre Ficção Utópica, Ficção Utópica Negativa, Capa & Espada, Fantasia Heroica, História Futura e assim ad infinitum) já dá para você entender por que eu não quero entrar nesse mérito mais do que o necessário.

Permita-me, em vez de definir, oferecer alguns exemplos para discorrermos a seu respeito — e que melhor exemplo que O cérebro de Donovan?

A ficção de terror não tem necessariamente de ser não científica. O romance de Curt Siodmak, O cérebro de Donovan, parte de uma base científica para o franco terror (tal como Alien, o 8º passageiro). Foi filmado três vezes e todas as versões gozaram de merecido sucesso popular. Tanto o romance como os filmes têm como personagem principal um cientista que, se não é totalmente louco, está operando nos limites mais longínquos do juízo mental. Assim, podemos situá-lo numa linha direta de descendência do Cientista Louco original, Victor Frankenstein.[3] Este cientista vem realizando experiências com uma técnica destinada a manter o cérebro vivo após a morte do corpo — mais especificamente, num tanque contendo uma solução salina carregada eletricamente.

Em dado momento da trama, o avião particular de W. D. Donovan, um poderoso milionário, sofre uma pane e cai perto do laboratório do cientista no deserto. Reconhecendo ser essa sua grande oportunidade, o cientista remove o crânio do milionário morto e atira seu cérebro no tanque.

Até aí, tudo bem. Esta história tem elementos tanto de terror quanto de ficção científica; neste ponto, ela poderia deslanchar para qualquer um dos caminhos, dependendo do enfoque de Siodmak sobre o assunto. A primeira versão do filme define seu caminho numa fração de segundo: a operação da remoção do cérebro ocorre durante uma terrível tempestade e o laboratório do cientista no Arizona parece mais a Casa dos Baskerville. E nenhum dos filmes chega aos pés do terror crescente da narração que Siodmak faz na sua prosa cuidadosa, racional. A operação é um sucesso. O cérebro está vivo e possivelmente até pensando, em seu tanque cheio de líquido viscoso. O problema que surge é de comunicação. O cientista começa a tentar entrar em contato com o cérebro por meio da telepatia... e finalmente consegue. Numa espécie de transe, ele escreve o nome de W. D.

Donovan três ou quatro vezes num pedaço de papel, e a comparação demonstra que a assinatura é idêntica à do milionário.

Em seu tanque, O Cérebro de Donovan começa a se alterar e sofrer mutações. Torna-se mais poderoso, mais apto a dominar nosso jovem herói. Ele começa a ser controlado por Donovan, e esse controle tem como objetivo único a determinação psicopata de Donovan de que a pessoa certa herde sua fortuna. O cientista começa a sentir as fragilidades do corpo de Donovan (que já estava apodrecendo numa cova como indigente): ele sofria de dores lombares e mancava de uma perna. À medida que a história se aproxima do clímax, Donovan tenta usar o cientista para matar uma jovem que se coloca no caminho de sua implacável, monstruosa vontade.

Numa das encarnações desse filme, a Bela e Jovem Esposa (personagem que não consta do romance de Siodmak) usa hastes que eletrocutam o cérebro dentro do tanque. No final do livro, o cientista destrói o tanque com um machado, resistindo à força incontrolável da vontade de Donovan ao recitar uma frase mnemônica simples, mas assustadora — "Ele bate seus punhos contra o portão e não para de falar que vê assombração." O vidro se despedaça, a solução salina se derrama, e o cérebro pulsante, asqueroso, morre como uma lesma no chão do laboratório.

Siodmak é um ótimo pensador e um escritor mediano. O fluxo de suas ideias especulativas em O cérebro de Donovan é tão empolgante quanto o fluxo de ideias num romance de Isaac Asimov ou Arthur C. Clarke, ou o meu favorito no gênero, o falecido John Wyndham. Mas nenhum desses distintos cavalheiros conseguiu escrever uma obra como O cérebro de Donovan... na verdade, ninguém conseguiu.

A grande cartada vem no finalzinho do livro, quando o sobrinho de Donovan (ou talvez fosse seu filho bastardo, duvido que eu me lembre) é enforcado por assassinato.[4] Por três vezes, o alçapão se recusa a abrir quando a alavanca é puxada e o narrador especula que o espírito de Donovan ainda está presente, indomável, implacável... e faminto.

Por todos esses adornos científicos, O cérebro de Donovan é uma história de terror, assim como Casting the Runes (Lançando as runas), de M. R. James, ou Sussurros nas trevas, o conto de ficção científica de H. P. Lovecraft.

Agora vamos observar outra história. Essa é uma narrativa oral, daquelas que nunca chegaram a ser escritas. É simplesmente passada de boca em boca, quase sempre em volta de uma fogueira de acampamento de escoteiros, depois que o sol se põe e os marshmallows já foram espetados em varas verdes para assar sobre o carvão. Acredito que você já tenha ouvido essa história, mas, em vez de resumi-la, gostaria de contá-la como a ouvi pela primeira vez, boquiaberto de horror, enquanto o sol se punha atrás do terreno baldio em Stratford, onde costumávamos jogar beisebol, quando tinha garotos o suficiente para formar dois times. Aqui está a mais básica história de terror que conheço:

Um cara e sua namorada saem num encontro, entendeu? E param o carro lá no Beco dos Amantes. Bem, então, enquanto estão indo para lá, o rádio interrompe a programação para um informe. O locutor diz que o tal maníaco homicida conhecido como "O Gancho" acabou de fugir do manicômio judiciário de Sunnydale. Eles o chamam de O Gancho porque é isso que ele tem no lugar da mão direita, um gancho afiado como uma lâmina, ele costuma andar por esses becos onde os namorados ficam, entendeu? E então, ele pega as pessoas que estão ficando e corta fora a cabeça delas com o gancho. Dá pra arrancar a cabeça delas porque o gancho é muito afiado, entendeu? — quando eles o pegaram, encontraram umas 15 ou 20 vinte cabeças na geladeira dele. Então, o locutor manda ficar de olho em qualquer cara com um gancho no lugar da mão, e longe dos cantos escuros e isolados onde as pessoas vão dar uns amassos.

Então, a garota diz: "Vamos para casa, sim?" E o rapaz — ele é desses caras grandalhões, sabe, cheios de músculos — diz que não está com medo do tal Gancho, que ele deve estar a quilômetros dali. Então ela começa: "Vamos embora, Louie, estou com medo, o manicômio de Sunnydale não é muito longe daqui. Vamos voltar para a minha casa. Eu faço pipoca e a gente pode ficar vendo televisão."

Mas o cara não dá ouvidos e logo depois eles estão no mirante, estacionados no fim da estrada, transando. Mas ela continua falando que preferia voltar para casa porque eles são o único carro por ali, entendeu? Aquela história do Gancho tinha assustado todo mundo dali. Mas ele diz, "para com isso, deixa de ser covarde, não há nada a temer, e mesmo que tivesse, eu te protegeria", esse tipo de conversa.

Então eles continuam por ali namorando mais um pouco, quando ela ouve um barulho — um galho partindo ou coisa do gênero — como se tivesse alguém entre as árvores, querendo meter medo neles. Aí ela fica completamente alterada, histérica, maluca e tudo o mais, como só as garotas sabem fazer. Implora ao rapaz que a leve para casa, e ele continua dizendo que não está ouvindo nada. Então ela olha pelo espelho retrovisor e pensa estar vendo alguém agachado atrás do carro, espreitando e sorrindo. Ela diz que se ele não a levar de volta para casa, nunca mais sai com ele e toda essa conversa mole. Então, ele liga o motor e sai cantando os pneus, porque já está de saco cheio dela. Na verdade, ele quase arrebenta com os dois pneus.

Bem, daí eles chegam em casa e o rapaz dá a volta no carro para abrir a porta para ela, quando para em frente à porta, fica branco como um papel. Seus olhos estão tão esbugalhados, que parecem que vão saltar das órbitas. Ela pergunta "Louie, o que houve?", e ele cai desmaiado bem ali na calçada.

Ela sai para ver o que aconteceu e, quando bate a porta do carro, ouve um som estranho de metal tilintando e vira para ver o que é. E ali, pendurado na maçaneta, está o gancho, afiado como uma lâmina.

A história do Gancho é um simples e cruel clássico de terror. Ela não oferece nenhuma caracterização, nenhum tema, nenhum artifício em particular; não aspira à beleza simbólica ou tenta sintetizar sua época, o pensamento ou o espírito humano. Para encontrar tais coisas devemos recorrer à "literatura" — talvez ao conto É difícil encontrar um homem bom, de Flannery O'Connor, que é muito semelhante à trama do Gancho em seu enredo e construção. Contudo, a história do Gancho existe para um único motivo: fazer as crianças se borrarem de medo do escuro, depois que o sol se põe.

Alguém poderia desvirtuar a história do Gancho transformando-o num ser alienígena, e então seria possível atribuir a essa criatura a habilidade de viajar pelos parsecs através da propulsão por fóton ou por fendas dimensionais; você poderia transformá-lo numa criatura de uma terra alternativa, à la Clifford D. Simak. Mas nenhuma dessas convenções faria da história do Gancho uma ficção científica. Ela é pura e simplesmente uma história arrepiante. Sua progressão passo a passo, sua brevidade, e o uso da trama somente como um meio de obter o efeito desejado na última frase, tudo isso é marcadamente semelhante a Bruma assassina ou Halloween, de John Carpenter ("Ele era o bicho-papão", diz Jamie Lee Curtis no final daquele filme. "Sim", concorda serenamente Donald Pleasance, "na realidade, ele era".). Ambos os filmes são extremamente assustadores, mas a história do Gancho veio antes.

A questão parece ser que o terror simplesmente é, a despeito de qualquer definição ou racionalização. Numa matéria de capa da Newsweek chamada "O verão do pavor em Hollywood" (referindo-se ao verão de 1979 — o verão de Fantasma, A semente do diabo, Zumbi, O despertar dos mortos, Temores da noite e Alien, o 8º passageiro), o autor dizia que nas excelentes e apavorantes cenas de Alien o público parecia mais apto a gemer de repulsa do que gritar de terror. A verdade disso é indiscutível; já é desagradável o suficiente ver uma coisa gelatinosa e aracnídea se espalhar pelo rosto de uma pessoa, no entanto, a infame cena da "explosão do peito" é anos-luz mais repugnante... e ainda por cima acontece na mesa de jantar. É suficiente para fazer a plateia colocar de lado o saco de pipocas.

O mais perto que quero chegar da definição ou da racionalização é sugerir que o gênero existe em três níveis mais ou menos distintos, cada um pouco menos refinado do que aquele que o precede. A emoção mais apurada é o horror, emoção que é invocada pela história do Gancho e também por aquele antigo clássico, A Pata do Macaco. Não conseguimos ver nada de francamente repugnante em nenhuma das duas; numa tem-se o gancho e noutra há a pata, que, seca e mumificada, certamente não é pior que aqueles cocôs de cachorro de plástico à venda em qualquer bazar. É o que a mente é capaz de imaginar que faz dessas histórias a quintessência das histórias de terror. É a desagradável especulação que vem à mente quando começam as batidas na porta, na história de A Pata do Macaco, e a velha triste e adoentada corre para atendê-la. Não há nada

além do vento quando ela finalmente abre a porta... mas nossa mente especula o que poderia ter estado lá se seu marido tivesse demorado um pouco mais para fazer aquele terceiro pedido?

Quando criança, eu me esbaldava lendo os quadrinhos de terror de William B. Gaines — Weird Science, Tales From the Crypt, Tales from the Vault — assim como os de todos os seus imitadores (mas, como um bom disco de Elvis, as revistinhas de Gaines foram muitas vezes copiadas, mas nunca igualadas). Aqueles quadrinhos de terror dos anos 1950 ainda sintetizam para mim o horror, essa sensação de medo que é a base do terror, uma emoção ligeiramente menos definida, por não ser inteiramente do espírito. O horror também invoca uma reação física ao nos mostrar algo que está fisicamente errado.

Uma típica história da E. C.[5] seria assim: a esposa do herói e seu amante estão determinados a matar o herói para que possam fugir juntos e se casar. Em quase todas as histórias em quadrinhos de mistério dos anos 1950, as mulheres são um pouco maduras, sedutoramente carnudas e sensuais, mas, em última instância, malignas: cadelas assassinas e castradoras que, como viúvas-negras, sentem uma necessidade quase instintiva de devorar os parceiros após o sexo. Este rabo de saia, que poderia ter saído em todos os seus detalhes de um romance de James M. Cain, leva o bolha do marido para uma voltinha e o amante lhe mete uma bala no meio da testa. Eles amarram um bloco de concreto às pernas do cadáver e o atiram no rio, de cima de uma ponte.

Duas ou três semanas depois, nosso herói, um morto-vivo, emerge do rio, podre e carcomido pelos peixes. Sai cambaleando à procura da sua esposinha e seu amigo... certamente, não para convidá-los à sua casa para uns drinques, dá para sentir. Um diálogo dessa história que eu nunca me esqueci é: "Estou voltando, Marie, mas tenho que voltar devagar... porque pedacinhos de mim ficam caindo pelo caminho..."

Em A pata do macaco a imaginação é estimulada por si só. O leitor faz o trabalho sozinho. Nos quadrinhos de terror (bem como nas revistinhas que existiram entre 1930 e 1955), há também as entranhas e vísceras. Como já mostramos, o velho de A pata do macaco é capaz de desejar que a horrível aparição se vá antes que sua franzina esposa abra a porta. Em Tales From the Crypt, a Coisa que Voltou do Túmulo ainda está lá, grande como o diabo e duas vezes mais feia, quando a porta é escancarada.

Horror é o som contínuo do batimento cardíaco do velho em O Coração Delator[6] — um som breve, "como o de um relógio embrulhado em algodão". Horror é a "coisa" amorfa, porém muito concreta, do maravilhoso conto Slime (Lodo), de Joseph Payne Brennan, engolfando o corpo de um cachorro a ganir.[7]

Mas há o terceiro nível: aquele da repulsão. Esse parece ser o nível em que a cena da "explosão do peito" em Alien, o 8º passageiro se encaixa. Melhor ainda, vamos pegar um outro exemplo do arquivo da E. C. para ilustrar as Histórias Repulsivas — Foul Play (Jogo sujo) de Jack Davis,

publicado na The Crypt of Terror (Cripta do terror), vai cair como uma luva, penso eu. E se você, nesse momento, está sentado na sua sala de estar, comendo umas batatinhas com cerveja, ou uns biscoitinhos salgados com fatias de pepperoni enquanto lê, talvez fosse uma boa ideia deixar os petiscos de lado por um momento, porque esta história faz a cena da explosão do peito em Alien, o 8º passageiro parecer uma sequência de A noviça rebelde. Você vai notar que a narrativa carece de qualquer lógica aceitável, motivação ou desenvolvimento de personagens, mas, tal como acontece com a história do Gancho, a narrativa em si não é nada mais que um meio para atingir um fim, uma maneira de chegar àqueles três últimos quadrinhos.

Foul Play (Jogo sujo) é a história de Herbie Satten, arremessador do time de beisebol da Liga Juvenil de Bayville. Herbie é a personificação máxima do vilão da E. C. É de um caráter totalmente corrompido, sem quaisquer qualidades que o redimam, ele é o Monstro Completo. É sanguinário, presunçoso, egocêntrico, capaz de fazer absolutamente tudo para vencer. Ele traz à tona o assassino ou a assassina em cada um de nós; ficaríamos alegres em vê-lo ser linchado em praça pública, pouco importando a Declaração dos Direitos Humanos.

Com seu time liderando o placar por um único ponto na primeira parte da nona entrada, Herbie chega à primeira base permitindo-se deliberadamente ser atingido por um arremesso interno. Mesmo sendo grande e pesado, ele parte rumo à segunda no arremesso seguinte. Cobrindo a segunda está o inocente batedor do Central City, Jerry Deegan. Ficamos sabendo que Deegan está convencido de ganhar a partida para o time da casa antes do fim da nona entrada. O terrível Satten desliza em direção à segunda base, com as travas de sua chuteira apontadas para cima, mas o inocente Jerry se mantém posicionado sobre a base, barrando Satten.

Jerry é cravado pelas travas de Herbie, mas seus ferimentos são leves... ou pelo menos assim o parecem. Na verdade, Herbie encharcou suas travas com veneno mortal, de ação rápida. Na metade da nona entrada em Central City, Jerry corre até a base, com dois por fora e um jogador em condição de marcar o ponto. Parece que tudo está correndo às mil maravilhas para os rapazes do time da casa; mas, tragicamente, Jerry cai morto junto à base no mesmo instante em que o árbitro anuncia a terceira falta. Sai o maligno Herbie, sorrindo maliciosamente.

O médico do time de Central City descobre que Jerry foi envenenado. Um dos jogadores do time diz sisudo: "Esse é um trabalho para a polícia!" Outro responde, sinistramente: "Não, espere! Vamos cuidar dele nós mesmos... à nossa maneira."

O time manda uma carta para Herbie, convidando-o para ir ao campo de beisebol certa noite para ser brindado com uma placa em homenagem às suas conquistas no esporte. Herbie, aparentemente tão estúpido quanto maléfico, cai na cilada e, na cena seguinte, vemos os nove jogadores do Central City em campo. O médico do time está vestido com os trajes do árbitro. Ele está esfregando a base do rebatedor... no lugar dela está um

coração humano. O caminho até as bases está coberto de intestinos. As bases são pedaços do corpo do pobre Herbie Satten. No penúltimo quadrinho vemos que o batedor está de pé na base e que, em vez de um taco de beisebol, ele está segurando uma das pernas decepadas de Herbie. O arremessador está segurando uma cabeça humana grotescamente deformada e se preparando para lançá-la. A cabeça, de onde pende um globo ocular fora da sua órbita, parece já ter sido rebatida várias vezes, completando alguns home runs, embora da forma como Davis a desenhou (o "Grande Jack Davis", como seus fãs na época o chamavam, e que hoje em dia desenha, às vezes, as capas do TV Guide) não parecesse que ainda fosse durar muito. Isso, na gíria dos jogadores de beisebol, é o que se chama de "bola morta".

O guardião da cripta tirou suas próprias conclusões dessa chacina começando com a imortal risadinha da E. C.: "Eh! Eh! Esse é o meu desfecho para essa edição, crianças. Herbie, o arremessador, naquela noite foi feito em pedacinhos e teve que ir para o chuveiro... ou melhor, para a cova..."

Como vocês podem ver, tanto A pata do macaco quanto Foul Play são histórias de terror, mas sua abordagem e seu efeito final estão a anos-luz de distância. Também já dá para vocês terem uma ideia de por que os editores de revistas em quadrinhos dos Estados Unidos fizeram uma faxina nos editoriais no princípio dos anos 1950... antes que o Senado decidisse fazer isso por eles.

Conclusão: no topo de tudo está o horror; logo em seguida está o terror; e abaixo de tudo, a golfada de repulsa. Minha filosofia pessoal, enquanto escritor de ficção de terror com alguns anos de experiência, é reconhecer essas distinções, pois elas algumas vezes são úteis, mas evitar qualquer preferência por uma em detrimento das outras, baseado na ideia de que o efeito de uma é de alguma maneira melhor do que o das outras. O problema com as definições é que elas têm uma tendência a se transformar em ferramentas para a crítica — e este tipo de crítica, que eu chamaria de crítica de orelhada, me parece desnecessariamente restritiva e até mesmo perigosa. Eu compreendo o horror como a emoção mais apurada (usada praticamente na sua quintessência no filme Desafio do além, de Robert Wise, onde, assim como em A pata do macaco, nunca nos é permitido ver o que está atrás da porta), por isso vou tentar horrorizar o leitor. Mas se eu perceber que não vou conseguir horrorizá-lo, tentarei aterrorizá-lo e, se perceber, então, que não vou conseguir aterrorizá-lo, vou apelar para o terror explícito. Eu não sou orgulhoso.

Quando idealizei o romance de vampiro que se transformou no livro 'Salem, decidi que gostaria de fazer do livro em parte uma espécie de homenagem literária (assim como fez Peter Straub em Os mortos-vivos, trabalhando dentro da tradição de escritores "clássicos" de histórias de fantasmas como Henry James, M. R. James e Nathaniel Hawthorne). Desta forma, meu romance sustenta uma semelhança intencional com o Drácula, de Bram Stoker e, depois de um tempo, começou a me parecer que o que

eu estava fazendo era jogar uma interessante — para mim, pelo menos — partida de squash literário: 'Salem era a bola e Drácula era a parede contra a qual eu ia jogando, observando como e para onde a bola ia ricochetear, para então rebater novamente. Na realidade, houve lances muito interessantes, e atribuo isso principalmente ao fato de que, enquanto minha bola existia no século XX, a parede era muito mais fruto do século XIX. Ao mesmo tempo, porque a história de vampiro era a matéria-prima principal dos quadrinhos da E. C. com os quais eu cresci, decidi que eu também tentaria resgatar esse aspecto da história de terror.[8]

Algumas cenas de 'Salem que correm paralelas às cenas de Drácula são o corpo de Susan Norton sendo atravessado por uma estaca (correspondendo ao de Lucy Westenra na obra de Stoker); o padre Callahan bebendo o sangue do vampiro (em Drácula é Mina Murray Harker que é forçada a participar da pervertida comunhão do Conde enquanto ele sussurra essas linhas memoráveis, de gelar a espinha: "Minha generosa fonte de alimento, por ora..."[9]), a mão de Callahan se queimando quando ele tenta entrar na sua igreja para receber a absolvição (quando, em Drácula, Van Helsing toca a testa de Mina com uma hóstia para purificá-la do toque imundo do Conde, e esta pega fogo, deixando uma horrível cicatriz) e, é claro, o bando de Destemidos Caçadores de Vampiros que aparece em todos os livros.

As cenas de Drácula que escolhi para recriar em meu livro foram aquelas que me impressionaram mais profundamente, aquelas que Stoker parece ter escrito num delírio febril. Existem outras, mas o único "ricochetear da bola" que não coube na versão final do livro foi uma brincadeira com o uso de ratazanas no Drácula de Stoker. No livro de Stoker, os Destemidos Caçadores de Vampiros — Van Helsing, Jonathan Harker, Dr. Seward, Lorde Godalming e Quincey Morris — entram no porão de Carfax, a residência inglesa do Conde. O Conde propriamente dito estava longe da cena, mas havia deixado alguns de seus caixões de viagem (caixas cheias de sua terra nativa) e uma outra surpresa desagradável. Logo após a entrada do grupo no porão, ele é invadido por um bando de ratazanas. De acordo com a lenda (e em sua longa obra, Stoker coleciona uma quantidade formidável de lendas de vampiros), um vampiro tem a capacidade de comandar os animais inferiores — gatos, ratos, doninhas (e, provavelmente, republicanos, ha, ha, ha). Foi Drácula que enviou estas ratazanas para infernizar a vida de nossos heróis.

Lorde Godalming, entretanto, está preparado. Ele solta um casal de terriers de dentro de uma bolsa e eles, num instante, dão conta das ratazanas do Conde. Decidi que também deixaria Barlow — minha versão do Conde Drácula — fazer uso dos ratos, e para tanto criei na cidade de 'Salem um depósito de lixo a céu aberto, onde havia inúmeras ratazanas. Brinquei com a presença de ratazanas nesse depósito várias vezes nas primeiras duzentas páginas do romance, e até hoje eu às vezes recebo cartas perguntando se esqueci das ratazanas, ou somente usei-as para criar

clima, ou o quê.

Na verdade, usei-as para criar uma cena tão repulsiva que o meu editor na Doubleday (o mesmo Bill Thompson mencionado na introdução deste livro) sugeriu enfaticamente que eu a cortasse e a substituísse por outra coisa. Depois de resmungar um pouco, resolvi fazer sua vontade. Na edição da Doubleday/New American Library de 'Salem, Jimmy Cody, um médico local, e Mark Petrie, o garoto que o acompanhava, descobrem que o vampiro-rei — para usar o termo pungente de Van Helsing — está, quase certamente, habitando o porão de uma pensão local. Jimmy começa a descer a escada do porão, mas os degraus foram serrados e o chão abaixo deles está repleto de facas cravadas em tábuas de madeira. Jimmy Cody morre empalado por uma dessas facas numa cena que eu chamaria de cena de "terror" — se a compararmos com cenas de horror e repulsão, ela fica no meio do caminho.

No primeiro esboço do manuscrito, entretanto, eu havia feito Jimmy descer as escadas e descobrir — tarde demais — que Barlow convocara todas as ratazanas do depósito de lixo para o porão da pensão de Eva Miller. Já havia um aperitivo para os ratos lá embaixo e Jimmy Cody se tornou o prato principal. Eles atacam Jimmy às centenas e somos presenteados (se é que é esse o termo) com uma cena do bom doutor lutando para subir de volta as escadas, coberto de ratazanas. Elas estão entrando na sua roupa, rastejando pelos seus cabelos, mordiscando seus braços e pescoço. Quando ele abre a boca a fim de gritar para Mark, uma delas entra em sua boca e ali se aloja, contorcendo-se.

Eu me deliciei com a cena depois de pronta, porque ela me deu a chance de combinar a tradição de Drácula com a E. C. numa só. Meu editor — para ser franco — achou que ela estava fora do tom e, no final das contas, fui convencido a concordar com ele. Talvez ele até estivesse certo.[10]

Tentei aqui estabelecer algumas diferenças entre ficção científica e fantasia, ficção científica e horror, terror e horror, horror e repulsão, mais através de exemplos do que por definição. E todos esses exemplos nos serviram bem, mas acho que deveríamos examinar a emoção do terror um pouco mais atentamente, não em termos de definição, mas em termos de efeito. O que faz o terror? Por que as pessoas desejam se sentir aterrorizadas? Por que elas pagam para se sentir aterrorizadas? Por que um O exorcista, um Tubarão? Um Alien, o 8º passageiro?

Mas antes de discutirmos o porquê de as pessoas ansiarem por esse efeito, talvez devêssemos nos deter um pouco analisando seus componentes — e já que decidimos não definir o terror, podemos, pelo menos, examinar os elementos que o compõem e talvez tirar deles algumas conclusões.

Os filmes e livros de terror sempre foram populares, mas a cada dez ou vinte anos eles parecem desfrutar um ciclo de maior popularidade e interesse. Estes períodos parecem quase sempre coincidir com épocas de grande tensão política e/ou econômica e os filmes e livros parecem refletir esta ansiedade à flor da pele (na ausência de termo mais apropriado) que acompanha estes sérios, mas não fatais, deslocamentos. Eles parecem se sair pior nos períodos em que o povo americano enfrentou exemplos verdadeiros de terror em sua própria vida.

O terror teve um boom nos anos 1930. Quando as pessoas oprimidas pela Depressão não estavam mais fazendo fila na bilheteria para ver uma centena de garotas dançar ao ritmo de "We're in the Money", estavam talvez se livrando de suas tensões de uma outra forma — assistindo a Boris Karloff andar cambaleante pelos pântanos em Frankenstein, ou Bela Lugosi mover-se lentamente na escuridão, com sua capa sobre a boca, em Drácula. Os anos 1930 também marcaram o surgimento da chamada Imprensa do Terror, que englobava tudo, desde Weird Tales a Black Mask.

São poucos os romances e filmes de terror dignos de nota da década de 1940, e a única boa revista de fantasia que nasceu nessa década, Unknown, não sobreviveu por muito tempo. Os grandes monstros do tempo da Depressão dos Estúdios Universal — o monstro de Frankenstein, o Lobisomem, a Múmia e o Conde — foram morrendo daquela forma ridícula e embaraçosa que o cinema reserva para os doentes terminais: em vez de se aposentarem com honrarias e serem decentemente enterrados no solo bolorento dos cemitérios europeus, Hollywood resolveu utilizá-los para o riso, espremendo até a última gota cada centavo de bilheteria possível, antes de deixarem as pobres e velhas criaturas descansar em paz. Desse modo, os monstros se encontraram nas telas com Abbott & Costello, com os Bowery Boys, e sem esquecer aqueles adoráveis idiotas, com Os Três Patetas. Nos anos 1940, os próprios monstros se tornaram patetas. Anos mais tarde, num outro período pós-guerra, Mel Brooks nos brindaria com sua versão de Abbott and Costello Meet Frankenstein, O Jovem Frankenstein, estrelado por Gene Wilder e Marty Feldman, no lugar de Bud Abbott e Lou Costello.

O eclipse do terror na ficção, que começou em 1940, perdurou 25 anos. Bem, ocasionalmente um romance como O incrível homem que encolheu, de Richard Matheson, ou Edge of Running Water (Margem da água corrente), de William Sloane, surgia, somente para nos lembrar de que o gênero ainda estava vivo (apesar de até a pavorosa história do homem-contra-a-aranha-gigante de Matheson, uma história de terror por excelência, ter sido classificada como ficção científica), mas a ideia de um best-seller de terror seria motivo de riso em todas as editoras do mercado.

Da mesma forma que nos filmes, a idade de ouro da ficção fantástica terminou com o fim da década de 1930, quando a Weird Tales

estava no ápice de sua influência e qualidade (sem mencionar a tiragem), publicando os trabalhos de Clark Ashton Smith, do jovem Robert Bloch, do Dr. David H. Keller e, é claro, do príncipe barroco das trevas das histórias de terror do século XX, H. P. Lovecraft. Não vou aqui ofender os que vêm acompanhando a ficção fantástica por mais de cinquenta anos sugerindo que o terror desapareceu na década de 1940; na verdade, isso não aconteceu. A Arkham House foi fundada pelo falecido August Derletg e publicou o que considero as obras mais importantes do período entre 1939 e 1950 — obras que incluem O intruso e Além da barreira do sono, de Lovecraft, Jumbee, de Henry S. Whitehead, The Opener of the Way (O desbravador do caminho) e Pleasant Dreams (Sonhos agradáveis), de Robert Bloch... e Dark Carnival (Carnaval negro), de Ray Bradbury, uma coletânea maravilhosa e tenebrosa de um mundo mais sombrio, bem abaixo do limiar desse aqui.

Mas Lovecraft faleceu antes da tomada de Pearl Harbor; Bradbury estava se voltando cada vez mais para sua fusão lírica de fantasia e ficção científica (e foi só depois que ele fez isso que seu trabalho começou a ser aceito pelas revistas mais importantes como Collier's e Saturday Evening Post); Robert Bloch já começava a escrever suas histórias de suspense, usando o que ele havia aprendido em vinte anos como escritor, para criar uma poderosa série de romances inigualáveis, que só foram superados pelos romances de Cornell Woolrich.

Durante e após os anos de guerra, a ficção de terror entrou em declínio. A época não a apreciou. Foi um período de racionalismo e rápido desenvolvimento científico — ideias que, numa atmosfera de guerra, se desenvolvem muito bem, obrigado — e se transformou numa época hoje conhecida, tanto pelos fãs como pelos escritores, como a "era de ouro da ficção científica". Enquanto a Weird Tales segurava as pontas, se mantendo de pé, mas mal garantindo seus milhões (ela iria envergar lá pela metade da década de 1950, depois de reduzir seu tamanho original de revista para o chamado "formatinho", uma tentativa frustrada de remediar sua baixa tiragem), o mercado de ficção científica explodiu, desovando uma dezena de reconhecidas publicações e fazendo nomes tais como Heinlein, Asimov, Campbell e Del Rey, que, se não eram conhecidos pelo grande público, eram pelo menos familiares e empolgantes para uma crescente comunidade de fãs dedicados à oferta de naves espaciais, estações espaciais e da sempre popular arma de raio laser.

Deste modo, o horror definhou no calabouço até por volta de 1955, chacoalhando suas correntes vez por outra, mas sem causar grande estardalhaço. Foi nessa época que dois homens chamados Samuel Z. Arkoff e James H. Nicholson rolaram escada abaixo e descobriram, no fundo desse calabouço, uma máquina de fazer dinheiro enferrujando por falta de uso. Originariamente distribuidores de filmes, Arkoff e Nicholson decidiram que, já que havia uma escassez crônica de filmes B no início dos anos 1950, eles iriam produzir seu próprio filme.

O meio cinematográfico previu que os empresários iriam

rapidamente à falência. Eles foram alertados de que estavam se lançando ao mar com um bote de chumbo; aquela era a idade da televisão. Pessoas do meio previram, o futuro pertencia a Dagmar e a Richard Diamond, Detetive Particular.[11] O consenso entre os que deram alguma atenção a eles (e que não eram muitos) era que Arkoff e Nicholson iriam, em pouco tempo, perder até as roupas do corpo.

No entanto, durante os 25 anos em que a companhia que eles criaram, a American-International Pictures, funcionou (ela agora pertence somente a Arkoff, pois Nicholson faleceu há muitos anos), ela foi a única produtora cinematográfica americana de grande porte a demonstrar um lucro consistente, por anos a fio. A AIP realizou uma grande variedade de filmes, mas todos eles tiveram alvo certo no público jovem: os filmes da produtora, incluindo clássicos duvidosos, tais como Sexy e marginal, Os cinco de Chicago, Dragstrip Girl, Viagem ao mundo da alucinação, Dillinger, o gângster dos gângsteres, e o imortal Beach Blanket Bingo. Contudo, seu maior sucesso foi com filmes de terror.

Quais elementos fizeram dos filmes de AIP verdadeiros clássicos? Eles eram simples, produzidos a toque de caixa, e tão amadores que algumas vezes se via a sombra de um microfone na tomada ou se via de relance um tanque de ar dentro da roupa de um monstro submarino (como n o The Attack of the Giant Leeches "[O ataque das sanguessugas gigantes]). O próprio Arkoff reconhece que eles raramente começavam um filme com o roteiro completo ou até mesmo com um tratamento de cena coerente; frequentemente, eles liberavam a verba para um projeto baseados num título que soasse comercial, como Terror do ano 5000 ou Os comedores de cérebro, nomes que dariam cartazes atraentes.

Faziam qualquer negócio.

3

Bem, deixemos tudo isso de lado por um instante. Vamos falar de monstros.

O que é exatamente um monstro?

Comecemos assumindo que uma história de terror, não importa o quão primitiva, é alegórica por sua própria natureza; é simbólica — vamos supor que ela, tal como um paciente no divã do analista, nos fala sobre uma coisa quando quer nos dizer outra. Não estou dizendo que o terror seja conscientemente alegórico ou simbólico; isso seria sugerir uma destreza a que poucos escritores de ficção de terror ou diretores de filmes de terror aspiram. Tivemos recentemente em Nova York (1979) uma retrospectiva dos filmes da AIP, e a ideia de uma retrospectiva sugere arte, mas, neste caso, trata-se, em sua maioria, de arte trash. Os filmes têm grande valor sentimental, mas se você está procurando por cultura, é melhor procurar

em outro lugar. Sugerir que Roger Corman estava inconscientemente criando arte, enquanto filmava em 12 dias com um orçamento de 80 mil dólares, é sugerir o absurdo.

O elemento alegórico está presente apenas porque está internalizado, é impossível fugir dele. O terror nos atrai porque ele diz, de uma forma simbólica, coisas que teríamos medo de falar abertamente, aos quatro ventos; ele nos dá a chance de exercitar (veja bem: exercitar, e não exorcizar) emoções que a sociedade nos exige manter sob controle. O filme de terror é um convite para entregar-se a um comportamento delinquente, antissocial — cometer atos de violência gratuita, ter condescendência com nossos sonhos pueris de poder, nos render aos nossos medos mais covardes. Talvez, mais que qualquer outra coisa, as histórias ou filmes de terror dizem que não tem problema nos juntarmos à multidão, nos tornarmos seres completamente tribais, matar o forasteiro. Isso nunca foi traduzido melhor ou de forma mais literária do que no conto "The Lottery" (A loteria), de Shirley Jackson, onde todo o conceito do forasteiro é simbólico, sugerido através de nada mais que um círculo negro desenhado num pedaço de papel. Mas não há simbolismo no apedrejamento que conclui o conto: o próprio filho da vítima ajuda a apedrejar enquanto a mãe morre gritando "Isso não é justo! Isso não é justo!".

Também não é por acaso que a história de terror frequentemente termine com uma virada no estilo O. Henry, do tipo que conduz diretamente ao fundo do poço. Quando voltamos nossa atenção para o cinema de terror e a literatura de suspense, não estamos com a frase "Tudo vai dar certo" na cabeça. Estamos esperando que nos digam aquilo que sempre suspeitamos — que está tudo indo para a puta que o pariu. Na maioria dos casos, as histórias de terror nos dão amplas provas de que é isso mesmo que vai acontecer, e não creio que alguém realmente se surpreenda quando Katherine Ross é capturada pela Stepford Men's Association no final de Esposas em conflito ou quando o herói negro é morto pelo xerife imbecil no final de A noite dos mortos-vivos. Tudo isso, como se diz, faz parte do jogo.

E a monstruosidade? Onde se encaixa essa peça do jogo? Como iremos trabalhar com ela? Se não vamos defini-la, podemos pelo menos exemplificá-la? Aí está um assunto cabeludo, meus amigos.

E as aberrações de circo? As deformidades expostas nos parques de diversão à luz de lâmpadas de 100 watts? E Chang e Eng[12], os famosos gêmeos siameses? A maioria das pessoas considerava-os monstruosidades na sua época e, sem dúvida, um número maior de pessoas a considerava ainda mais monstruoso o fato de que cada um tinha sua própria vida de casado. O cartunista mais mordaz — e algumas vezes o mais engraçado — dos Estados Unidos, um sujeito chamado Rodrigues, explorou o tema dos gêmeos siameses na sua tira em quadrinhos Aesop brothers no National Lampoon, onde éramos apresentados a todo tipo de exigências bizarras da vida dos que estão ligados até a morte: a vida sexual, as funções

fisiológicas no banheiro, a vida amorosa, as doenças. Rodrigues fornece tudo que você jamais imaginou sobre gêmeos siameses... e sacia as suas curiosidades mais mórbidas. Dizer que tudo isso é de mau gosto pode ser verdade, mas ainda assim é uma crítica fútil e impotente — o velho National Enquirer costumava veicular fotografias de vítimas de acidentes de trânsito em pedaços e de cachorros se banqueteando alegremente com cabeças humanas destroçadas, e fizeram muito dinheiro com essas nojeiras antes de se acomodar numa corrente mais bem-comportada da grande imprensa americana.[13]

E as outras aberrações dos parques de diversão? Dá para classificá-las como monstruosidades? Os anões? A mulher barbada? A mulher gorda? O esqueleto humano? Em algum momento de nossas vidas, a maioria de nós já esteve lá, parado na terra batida, coberta de serragem, com um cachorro-quente ou um algodão-doce nas mãos, enquanto o pregoeiro exibia, quase sempre um desses abortos da natureza de pé a seu lado, como amostra — a mulher gorda em seu saiote cor-de-rosa, o homem cheio de tatuagens e com uma cauda de dragão enroscada em volta de seu pescoço grosso como uma fabulosa corda de forca, ou o homem que come pregos, tiras de metal e lâmpadas. Talvez poucos de nós tenham se rendido à necessidade de botar tudo que tivesse comido para fora e ir lá dentro para vê-los, todos aqueles prediletos da casa, como o Bezerro de Duas Cabeças ou o Bebê Dentro da Garrafa (eu venho escrevendo histórias de terror desde os 8 anos, mas nunca assisti a um show de horrores), mas quase todos nós já tivemos o impulso de fazê-lo. E em alguns parques de diversão, as aberrações mais tenebrosas de todas são mantidas nos fundos, na escuridão, como alguma coisa danada do Nono Círculo do Inferno, de Dante, escondida lá desde 1910, quando sua apresentação foi proibida por lei, largada num fosso e vestindo trapos. Esta é a prata da casa e, por mais um ou 2 dólares, você pode ficar de pé na beira do fosso e assisti-lo arrancar a cabeça de um frango vivo e engoli-la, enquanto a ave decapitada se debate em suas mãos.

Existe algo de muito atraente no que diz respeito às aberrações; ainda assim, algo tão proibido e pavoroso que a única tentativa séria de usá-las como mola mestra de um filme de terror resultou no engavetamento quase imediato deste filme. O filme era Freaks (Aberrações), de Tod Browning, feito para a MGM, em 1932.

Freaks é a história de Cleópatra, uma bela acrobata que se casa com um anão. Na melhor tradição da E. C. (sendo que a E. C., em 1932, estava a mais de vinte anos de seu surgimento), ela tem o coração negro como a meia-noite numa mina de carvão. Ela não está interessada no anão, mas em seu dinheiro. Como aquelas viúvas-negras daqueles quadrinhos que ainda estavam para surgir, Cleo logo se envolve com outro homem; nesse caso, Hércules, o fortão do espetáculo. Como a própria Cleópatra, Hércules é bem normal, de acordo com o seu nome, mas é com as aberrações que nós simpatizamos. Estas duas pragas engendram um plano sistemático para

envenenar o pequenino marido de Cleo. As outras aberrações descobrem o que está acontecendo e realizam uma vingança quase indescritível sobre o casal: Hércules é morto (há um boato de que, na primeira versão de Browning para o filme, ele deveria ser castrado) e a bela Cleópatra é transformada numa mulher-pássaro, coberta de penas e sem as pernas.

Browning cometeu o erro de usar aberrações de verdade em seu filme. Só conseguimos nos sentir realmente confortáveis com o terror na medida em que podemos ver o zíper subindo às costas do monstro, quando compreendemos que não estamos fazendo graça com a desgraça alheia. O clímax de Freaks, quando o Torso Vivo, o Sem-braços e as Irmãs Hilton — gêmeas siamesas — entre outros, se arrastam e correm pela lama atrás de Cleópatra, que não para de gritar, é demais da conta. Até mesmo os mais moderados exibidores da MGM se recusaram terminantemente a mostrá-lo, e Carlos Clarens escreveu na sua Illustrated History of the Horror Film (Capricorn Books: 1968) que na pré-estreia de San Diego do filme "uma mulher saiu correndo e gritando pelo corredor da sala de cinema". O filme foi exibido — depois de uma adaptação — numa versão tão radicalmente editada que um crítico de cinema reclamou que ele não tinha a menor ideia do que estava assistindo. Clarens escreve mais adiante que o filme ficou proibido por trinta anos na Inglaterra, país que nos presenteou com, entre outras coisas, Johnny Rotten, Sid Vicious, os Snivelling Shits e o charmoso hábito de linchar paquistaneses.

Freaks é exibido hoje em dia, de vez em quando, na TV por assinatura, e talvez já tenha saído em videocassete. Mas até hoje ele continua sendo fonte de calorosas discussões, comentários e conjecturas entre os fãs de terror — e, ainda que muitos tenham ouvido falar dele, surpreendentemente poucos realmente assistiram a ele.

4

Deixando as aberrações totalmente de lado por um momento, o que mais nós consideramos bastante horrível para ser rotulado como o que é, sem dúvida, a pejorativa mais antiga do mundo? Bem, tinham todos aqueles vilões bizarros de Dick Tracy, talvez mais bem exemplificados pelo Cara de Mosca, e tinha também o arqui-inimigo de Don Winslow, o Escorpião, cuja cara era tão feia que ele tinha de mantê-la constantemente coberta (embora algumas vezes a desvendasse para os servos que de alguma maneira falhavam com ele — tais servos caíam imediatamente fulminados por um ataque cardíaco, literalmente mortos de medo). Até onde sei, o terrível segredo da fisionomia do Escorpião nunca foi descoberto, mas o intrépido comandante Winslow conseguiu uma única vez desmascarar a filha do Escorpião, que tinha a cara flácida e sem vida, como a de um cadáver. Essa informação foi passada aos pasmos leitores em itálico — a

cara flácida e sem vida, como a de um cadáver! — para dar ênfase.

Talvez a "nova geração" de monstros das histórias em quadrinhos seja mais bem exemplificada por aqueles criados pela Marvel Comics de Stan Lee, onde, para cada Homem-Aranha e Capitão América, parecia haver uma dúzia de pavorosas aberrações: Dr. Octopus (conhecido pelas crianças de todo o mundo por Doc Ock), cujos braços foram substituídos pelo que parece ser uma floresta viva de tubos de aspiradores de pó homicidas. O Homem-Areia, que é uma espécie de duna ambulante, o Abutre, o Stegron, o Lagarto; e, mais soturno que todos, Dr. Destino, que teve seu corpo tão horrivelmente mutilado, em sua "Louca Perseguição à Ciência Proibida", que é hoje um grande e barulhento androide que usa uma capa verde e espreita por buracos em sua máscara de ferro, que mais parecem brechas nos muros de castelos medievais por onde os arqueiros atiravam, e que parece estar literalmente transpirando rebites. Super-heróis com elementos de monstruosidade na sua concepção parecem durar menos. O meu favorito, o Homem-Borracha (sempre acompanhado de seu maravilhoso fiel escudeiro Woozy Winks), simplesmente nunca vingou. Há Reed Richards, do Quarteto Fantástico, que é parecido com o Homem-Borracha, e seu companheiro Ben Grimm (conhecido como Coisa) que se parece com um fluxo de lava endurecido, mas eles estão entre as poucas exceções à regra.

Até aqui, vínhamos falando sobre aberrações de parques de diversão e as caricaturas que às vezes encontramos nas histórias em quadrinhos, mas vamos nos aproximar um pouquinho mais de casa. Você pode se perguntar o que considera horrível ou monstruoso na vida cotidiana — se você é médico ou enfermeiro está dispensado dessa tarefa, pois vocês já veem aberrações o suficiente, o mesmo para os policiais e os garçons.

Mas, e quanto ao resto de nós?

Gordura, por exemplo. O quão gorda uma pessoa tem que ficar antes de passar dos limites e adentrar o âmbito da perversão da forma humana, a ponto de ser classificada de monstruosidade? Certamente, não a mulher que veste Lane Bryant[14] ou o sujeito que compra seus ternos naquela seção da loja masculina reservada aos homens corpulentos — ou será que é? A pessoa obesa atingiu o ponto de monstruosidade quando não pode ir ao cinema ou ao teatro porque seu traseiro não cabe entre os apoios de braço de um único assento?

Você entendeu que não estou discutindo quanto excesso de peso caracteriza a obesidade, nem o sentido médico ou estético, nem o "direito de ser gordo"; não estou me referindo àquela senhora que você viu de relance de dentro do seu carro, atravessando a rua para apanhar a correspondência com seu traseiro gigantesco enfurnado numa calça preta, as nádegas se chocando e balançando simultaneamente, a barriga saltando como um saco de farinha de dentro da blusa; estou falando de um ponto onde o simples excesso de peso ultrapassou o mais distante limite da normalidade e se transformou em alguma coisa que, além da moralidade ou imoralidade, atrai o olhar impotente e o força a se desviar. Estou

especulando sobre a sua reação — e também a minha — àqueles seres humanos tão enormes que ficamos a imaginar como eles conseguem desempenhar ações que nós, na maior parte das vezes, tiramos de letra: passar por uma porta, sentar em um carro, telefonar para casa de uma cabine telefônica, curvar-se para amarrar os sapatos, tomar um banho.

Você pode me dizer: cara, você está falando de novo do show de horrores — a mulher gorda com seu saiote cor-de-rosa; aqueles gêmeos que se imortalizaram no Livro Guinness dos Recordes clicados por uma máquina fotográfica que os pegou dirigindo idênticas e pequeninas lambretas, seus traseiros transbordando dos assentos das motos de ambos os lados, como num sonho de ausência de gravidade. Mas, na verdade, não estou falando sobre essas pessoas, que, afinal de contas, vivem em seu próprio mundo, onde uma escala de normalidade diferente se aplica. Quanto desconforto lhe causaria, mesmo se você pesasse 220 quilos, viver na companhia de anões, homens sem os quatro membros e gêmeos siameses? A normalidade é um conceito sociológico. Tem uma piada antiga sobre dois líderes africanos que, depois de terem se encontrado com John Kennedy para uma reunião, voltaram para casa juntos num mesmo avião. Um deles exclama: "Kennedy, que nome engraçado!" No mesmo estilo, há um episódio de Além da imaginação, "A beleza está apenas em quem olha", sobre uma mulher terrivelmente feia, cuja cirurgiãa plástica falhou pela enésima vez… e só no final do programa descobrimos que ela vive num futuro onde a maior parte das pessoas se parece com grotescos porcos humanoides. A mulher "feia" é, pelos nossos padrões, no mínimo, extraordinariamente bela.

Estou falando do homem ou mulher gordos na nossa sociedade — o empresário que pesa mais de 180 quilos, por exemplo — que, quando viaja de avião, compra dois lugares na classe turística e sobe o apoio de braço entre eles. Estou falando da mulher que prepara para seu almoço quatro hambúrgueres, comendo-os entre oito fatias de pão, juntamente com uma porção de salada de batatas cobertas com creme de leite e termina a refeição com meio litro de sorvete espalhado sobre uma torta de chocolate com suspiro.

Numa viagem de negócios a Nova York em 1976, vi um homem muito gordo ficar preso numa porta giratória na Livraria da Doubleday na Quinta Avenida. Enorme e suarento, num terno azul de riscas verticais, ele tinha se encaixado perfeitamente entre as divisórias da porta. O segurança da livraria, acompanhado de um guarda municipal, empurrou, rosnando com o esforço, até que a porta começou a se mover novamente, empurrão por empurrão. Finalmente, ela se moveu o suficiente para permitir que o cavalheiro saísse. Na época, fiquei a imaginar e ainda hoje me pergunto se a multidão que se juntou para assistir àquela operação de resgate era muito diferente das multidões que se ajuntam quando o apresentador do parque de diversões começa sua ladainha… ou quando, no primeiro filme de Frankenstein, da Universal, o monstro se levantou da mesa do laboratório e andou.

Os gordos são monstruosos? E que tal alguém com lábios leporinos ou com alguma enorme marca de nascença no rosto? Não se conseguiria colocar nenhum deles num show de horrores do país que se preze — muito comuns, sinto muito. E que tal alguém com seis dedos, em uma das mãos ou nas duas, ou seis dedos em cada pé? Existem muitos caras assim por aí também. Ou indo mais além, que tal alguém do seu bairro que sofra de um caso crônico de acne?

É claro que as espinhas comuns não são nada de mais. Até a mais bela cheerleader pode ter uma na testa ou num cantinho da sua beijável boca, vez por outra. Também não tem nada de mais estar um pouco acima do peso — estou falando é daquele caso de acne que se tornou absolutamente incurável, se espalhando, como um negócio saído de um filme de terror japonês, espinhas sobre espinhas, e a maioria delas vermelhas e supuradas.

Como a explosão do peito em Alien, o 8º passageiro , isso é suficiente para fazê-lo desistir das pipocas... só que desta vez é real.

Talvez eu não tenha ainda chegado ao seu conceito de monstruosidade na vida real, e talvez nem venha a chegar, mas só por um momento considere uma coisa tão banal quanto ser canhoto. É claro que a discriminação contra as pessoas que escrevem com a mão esquerda é óbvia desde o começo. Se você frequentou escolas ou faculdades com as carteiras mais modernas, sabe que a maioria delas foi construída para os habitantes de um mundo exclusivamente destro. A maioria das escolas encomenda algumas carteiras para canhotos como um gesto de solidariedade, e isso é tudo. E, quando chega a hora dos testes ou trabalhos, os canhotos são segregados num canto da sala de aula, de modo que não fiquem dando cotoveladas nos seus companheiros mais normais.

Mas a coisa vai além da discriminação. As raízes da discriminação se espalham para todos os lados, mas as raízes da monstruosidade se espalham tanto na largura quanto na profundidade. Os jogadores de beisebol canhotos são todos famosos por lançarem bolas ruins, fazendo-o mesmo ou não.[15] Canhoto em francês, filho bastardo do latim, é la sinistre, de onde vem a nossa palavra "sinistro". Segundo uma velha superstição, nosso lado direito pertence a Deus, o lado esquerdo, ao coisa-ruim. Os que usam a mão esquerda sempre foram suspeitos. Minha mãe era canhota e, quando estava na escola, ela contou a meu irmão e a mim, a professora batia de leve com a régua na sua mão esquerda para fazê-la trocar a caneta de mão. É claro que, quando a professora saía, ela trocava de mão de novo, pois com a mão direita ela só conseguia fazer traços largos, infantis — o que acontece à maioria de nós quando tentamos escrever com o que o povo da Nova Inglaterra chamava de "a mão burra". Poucos de nós conseguem, como Branwell Brontë (o talentoso irmão de Charlotte e Emily), escrever bem e com clareza com ambas as mãos. Branwell Brontë era de fato tão ambidestro que podia escrever duas cartas diferentes a duas pessoas diferentes ao mesmo tempo. Pode-se razoavelmente ponderar se tal

habilidade é qualificada como monstruosidade... ou genialidade.

De fato, quase todas as aberrações humanas físicas ou mentais foram consideradas em algum momento da história, ou o são ainda hoje, como uma monstruosidade — uma lista completa incluiria o bico de papagaio (que já foi considerado um sinal confiável de que um homem era feiticeiro); verrugas num corpo de mulher (que se supunha serem tetas de bruxas) e a esquizofrenia extrema, que já levou os afligidos a serem canonizados por uma ou outra igreja.

A monstruosidade nos fascina porque apela para o Republicano Conservador de terno e colete que mora em cada um de nós. Amamos a ideia de monstruosidade e precisamos dela porque é a reafirmação da ordem que todos almejamos como seres humanos... e deixem-me sugerir, indo mais além, que não é a aberração em si, seja ela física ou mental, que nos horroriza, mas, em vez disso, a desordem que tais aberrações parecem implicar.

O falecido John Wyndham, talvez o melhor escritor de ficção científica que a Inglaterra jamais produziu, sintetizou a ideia em seu romance The Chrysalids (As crisálidas) (publicado nos Estados Unidos sob o título de Rebirth [Renascimento]). É uma obra que leva em consideração os conceitos de mutação e desvio com mais brilho que qualquer outro romance escrito na Inglaterra desde a Segunda Guerra Mundial, penso eu. Uma série de inscrições na parede da casa do jovem protagonista do romance dá austeros conselhos: SOMENTE A IMAGEM DE DEUS É HUMANA; MANTENHA PURO O REBANHO DO SENHOR; NA PUREZA ESTÁ A NOSSA SALVAÇÃO; LOUVADA SEJA A NORMA; e a mais significativa de todas — PROTEJA-SE DOS MUTANTES!

Afinal de contas, quando discutimos as monstruosidades, estamos expressando nossa fé e crença na norma e nos protegendo dos mutantes. O escritor de ficção de terror é, nada mais, nada menos, que um agente do status quo.

5

Isto posto, retornemos agora à American-International Pictures dos anos 1950. Daqui a pouco vamos discutir as qualidades alegóricas desses filmes (você aí, na última fileira, pare de rir ou vá embora), mas, por ora, vamos voltar ao tema da monstruosidade... e se tocarmos de alguma maneira na questão da alegoria, será de maneira superficial, sugerindo algumas coisas que os filmes não representaram.

Apesar de esses filmes terem despontado na mesma época em que o rock'n' roll quebrava a barreira racial, e ainda que tivessem apelo à mesma pirralhada, é interessante notar aquelas coisas que foram completamente deixadas de fora... pelo menos em termos de "verdadeiras"

monstruosidades.

Já apontamos que a American-International Pictures e aquelas outras companhias cinematográficas independentes que começaram a imitá-la deram um necessário soco no estômago na indústria cinematográfica durante os insossos anos 1950. Elas brindaram milhões de jovens espectadores com algo a que eles não tinham acesso pela TV, num lugar onde podiam ir namorar com relativo conforto. E foram as produtoras independentes, as "indies", como a Variety as chamava, que deram a toda uma geração de filhos da guerra uma gana insaciável por filmes, e que talvez tenham preparado o caminho para o sucesso de filmes tão díspares como Sem destino, Tubarão, Rocky — um lutador, O poderoso chefão e O exorcista.

Mas onde estão os monstros?

Bem, tivemos alguns de mentirinha, como: os homens do espaço, sanguessugas gigantes, lobisomens, homens-toupeira (como num filme da Universal) e dezenas de outros. Mas o que a American-International Pictures não mostrou nessas investidas por águas nunca dantes navegadas foi algo com sabor de terror verdadeiro... pelo menos na forma como aqueles filhos da guerra compreendiam o termo emocionalmente. Esta é uma afirmação importante, e espero que o leitor venha a concordar comigo que ela merece o itálico.

Estas eram — nós éramos — crianças que conheciam de perto a angústia psíquica que a Bomba trouxe, mas que nunca conheceram nenhuma necessidade material ou privação. Nenhuma das crianças que assistiam a esses filmes estava passando fome ou morrendo de parasitas intestinais. Algumas poucas tinham perdido seus pais ou tios na guerra. Não muitas.

E, nos filmes propriamente ditos, não havia jovens gordos; nenhum jovem com verrugas ou cacoetes; nenhum jovem com espinhas; nenhum jovem com o nariz escorrendo; nenhum jovem com problemas sexuais; nenhum jovem com qualquer deformidade física visível (nem mesmo a lesão mais discreta, como uma ligeira deficiência visual corrigida pelo uso de óculos — todas as crianças nos filmes de terror e de praia da AIP tinham visão 100% normal). Podia haver um adolescente adoravelmente maluquinho em cena — do tipo geralmente representado por Nick Adams —, um jovem um pouco mais baixo que os outros, que fazia umas coisas diferentes, atrevidas, como usar o boné com a aba para trás, como um jogador de beisebol (e que seria chamado de Lelé, Lambreta, Maluquete), mas isso era o máximo que se podia esperar.

O cenário da maioria desses filmes era uma pequena cidade americana, cena com a qual o espectador poderia se identificar melhor... mas todas essas Nossas Cidades davam a estranha impressão de que um esquadrão de eugenia tivesse passado por lá no dia anterior ao início das filmagens, expulsando qualquer pessoa com o mínimo de gagueira, sinais de nascença, mancas ou barrigudas — resumindo, qualquer um que não parecesse com Frankie Avalon, Annette Funicello, Robert Young ou Jane

Wyatt. É claro que Elisha Cook Jr., que apareceu em muitos desses filmes, sempre foi meio esquisito, mas ele sempre era assassinado no primeiro rolo da fita, então acho que ele não conta.

Apesar de tanto o rock'n'roll como os novos filmes para público jovem (tudo desde I was a Tennage Werewolf até Juventude transviada) terem atingido uma geração mais velha, que começava a relaxar o suficiente para traduzir em mito a sua guerra, tanto a música quanto o cinema foram tão somente um prenúncio do verdadeiro terremoto juvenil que estava por vir. Little Richard era realmente desconcertante e Michael Landon — que nem tinha espírito acadêmico o suficiente para, pelo menos, tirar a jaqueta da universidade antes de se transformar num lobisomem — também era desconcertante, mas ainda estávamos muito longe, tanto em anos quanto em quilômetros, do Festival de Woodstock e do bom e velho Leatherface fazendo cirurgia amadora com a sua serra elétrica em O massacre da serra elétrica.

Era a década em que todos os pais tremeram ante o espectro da delinquência juvenil: o mítico adolescente, de pé na calçada da loja de doces lá na Nossa Cidade, seu cabelo lambuzado com brilhantina, um maço de Luckie no bolso da jaqueta de couro, uma espinha no canto da boca e um canivete novinho em folha no bolso traseiro da calça , à espera de um garoto para bater, um pai ou mãe para assustar e envergonhar, uma garota para assediar, ou talvez um cachorro para estuprar e depois matar, ou vice-versa. É a imagem que um dia já foi terrível e que agora já entrou no homogeneizador processo de mitificação; aparece um James Dean aqui, um Vic Morrow acolá, espera-se uns vinte anos e, voilà!, surge Arthur Fonzarelli. Mas durante esse período, jornais e revistas da imprensa popular começaram a ver James Dean por todos os lados, da mesma forma que, anos antes, estes mesmos órgãos do quarto poder haviam visto comunistas. Suas botinas adornadas com correntes e calças Levis tacheadas poderiam ser vistas ou imaginadas pelas ruas de Oakdalee, Pineview e Centerville, em Mundmian, Iowa e Lewiston, Maine. A sombra do temível James Dean ia longe. Marlon Brando foi o primeiro a dar voz a esse niilista de cabeça oca, num filme chamado O selvagem. "Contra o que você se rebela?", perguntava a bela mocinha. Ao que Marlon responde: "O que você tiver pra oferecer."

Para alguns sujeitos em Asher Heights, Carolina do Norte, que de alguma forma sobreviveram a 41 missões na Alemanha na barriga de um bombardeiro e que agora só queriam vender bastante Buicks com transmissores Power-Flite, aquela notícia soava realmente muito mal; eis aqui um sujeito por quem os líderes da comunidade não tinham a menor simpatia.

Mas, assim como no fim das contas existiam muito menos comunistas e quinta-colunistas do que inicialmente se suspeitava, também a sombra do ameaçador James Dean provou-se bastante superestimada. E, no fim das contas, os filhos da guerra queriam o mesmo que seus pais. Eles queriam suas carteiras de motorista; trabalho na cidade e casa nos

subúrbios; maridos e esposas; seguros de vida; desodorantes; filhos; salários no fim do mês; calçadas e consciências limpas. Eles queriam ser bons-moços. Havia anos e quilômetros de distância entre o Coral da Universidade e o SLA (Exército Simbionês de Libertação), entre a Nossa Cidade e o delta do Mekong, no Vietnã; e o único vestígio de um som de guitarra distorcida não passava de um erro de gravação em um disco de música country de Marty Robbins. Eles aderiram alegremente à moda dos trajes escolares. Em todas as repúblicas de rapazes, zombavam das costeletas longas, e um cara que usasse salto plataforma ou tanga seria impiedosamente chamado de bicha. Eddie Cochran podia cantar sobre "aquelas psicodélicas calças compridas cor-de-rosa tacheadas" que os rapazes comprariam seus discos... mas não comprariam as calças. Para os filhos da guerra, a norma era sagrada. Eles queriam ser bons-moços. Eles se protegiam dos mutantes.

Só era permitida uma aberração por filme no começo da subcultura dos filmes de terror dos anos 1950, só uma mutação. Mas eram os pais que nunca acreditavam. As crianças — que queriam ser boas — é que ficavam à espreita (muitas vezes daquelas solitárias colinas no ponto mais alto da cidade, onde os casais iam namorar, e de onde se podia observar toda a região), eram as crianças que expulsavam os mutantes, mais uma vez tornando o mundo um lugar seguro para as boates de música country e para os liquidificadores da Hamilton Beach.

O terror na década de 1950, para os filhos da guerra, foi principalmente — exceto talvez pela tensão psíquica da queda da Bomba — horror mundano. E, talvez, para quem tem a barriga cheia, seja impossível conceber o verdadeiro terror. O terror vivido pelos filhos da guerra foi o terror em pequena escala, e, sob essa perspectiva, os filmes que fizeram a American-International Pictures estourar, I Was a Teenage Werewolf e I Was a Teenage Frankenstein, tornaram-se meramente interessantes.

Em Werewolf, Michael Landon faz o papel de um atraente, embora instável e de pavio curto, estudante de ensino médio. É, no fundo, um bom rapaz, mas se envolve numa briga atrás da outra (como David Banner, o alter ego do Hulk do seriado da televisão, nunca é Landon que provoca essas brigas) até que chega ao ponto em que ele está prestes a ser suspenso da escola. Ele vai a um psiquiatra (Whit Bissell, que também faz o papel de um descendente louco de Victor Frankenstein em Teenage Frankenstein) que vem a ser a personificação da maldade. Vendo Landon como uma reversão a um estágio anterior do desenvolvimento humano, Bissel usa a hipnose para fazer Landon regredir totalmente, na verdade, deliberadamente, tornando o problema pior em vez de tentar solucioná-lo.

O sucesso dos experimentos de Bissel vão além do que ele jamais poderia imaginar, e Landon se transforma num voraz lobisomem. Para um estudante do segundo grau, em 1957, assistir à transformação pela primeira vez era uma coisa de louco. Landon transforma-se na fascinante personificação de tudo o que você não deve fazer se quiser ser um bom rapaz... se você quer se dar bem na escola, juntar-se ao Grêmio dos

Estudantes Juvenis, conseguir uma carta de apresentação e ser admitido numa boa universidade, em cuja irmandade possa entrar e beber cerveja, exatamente como seus pais fizeram. Pelos crescem por todo o rosto de Landon; presas enormes aparecem na sua boca e ele começa a babar uma substância que tem uma suspeita semelhança com creme de barbear. Ele espreita uma garota que está fazendo exercícios nas barras do ginásio e dá para imaginá-lo fedendo como um gambá que acabou de cair num monte de merda de coiote fresquinha. Com ele não tinha essa de camisa com o nome do time de futebol da escola nas costas, não; taí um cara que cagava e andava para o teste de habilidades específicas. Ele só tinha merda na cabeça; merda de lobo, por sinal.

Não restam dúvidas de que, pelo menos em parte, a ascensão meteórica de bilheteria do filme deveu-se aos sentimentos de liberação que ele permitiu aos filhos da guerra que queriam ser bons-moços. Quando Landon ataca a bela ginasta de colante, ele está fazendo serviço social em favor daqueles espectadores. Mas aqueles espectadores também reagem com horror, porque, em nível psicológico, o filme é uma série de lições objetivas sobre como se dar bem — tudo, desde "fazer a barba antes de ir para a escola" até "nunca fazer exercícios numa academia deserta".

Afinal de contas, existem bestas em todo lugar.

6

Enquanto I Was a Teenage Werewolf é, psicologicamente falando, aquele velho sonho em que suas calças caem na frente de toda a escola na hora de prestar honra à bandeira levado ao extremo — o mais assustador pária social cabeludo ameaçando os grupos de mauricinhos e patricinhas da Faculdade da Nossa Cidade —, I Was a Teenage Frankenstein é uma doentia parábola do mais completo colapso glandular. É um filme para todos os adolescentes de 15 anos que já pararam na frente do espelho de manhã olhando apreensivos para as espinhas que brotaram durante a noite e chegando à desagradável conclusão de que nem mesmo Clearsil iria dar conta de seu problema, apesar das garantias da propaganda.

Vivo retornando às espinhas, você poderá dizer. E está certo. De várias formas, vejo o filme de terror dos fins da década de 1950 e começo de 1960 — até Psicose, eu diria — como odes aos poros obstruídos. Sugeri que é impossível a um povo de barriga cheia sentir o terror verdadeiro. Similarmente, os americanos foram levados a ter uma concepção muito limitada de deformidade física — e é por isso que as espinhas tiveram um papel tão importante no desenvolvimento da psique do adolescente americano.

É claro que deve ter por aí um cara que nasceu com um defeito congênito, que está resmungando para si mesmo: e você vem me falar de

deformidade física, seu otário... e é lógico que há americanos com pé chato, americanos nascidos sem nariz, americanos amputados, americanos cegos (eu sempre quis saber se os cegos dos Estados Unidos se sentiam discriminados com relação àquela canção do McDonald's que diz: "Keep your eyes on your fries..."[16]). Se comparados a tais abortos da natureza, algumas espinhas aparentam tanta gravidade quanto uma unha encravada. Devo também enfatizar que nos Estados Unidos os abortos da natureza, de Deus e dos homens, estão (pelo menos por enquanto) mais para exceção que para regra. Ande por uma rua qualquer nos Estados Unidos e conte os defeitos físicos sérios que você vir. Se conseguir encontrar, numa caminhada de 5 quilômetros, mais do que meia dúzia deles, você estará de longe superando a média nacional. Procure pessoas abaixo da faixa dos 40 com dentes cariados até a raiz, crianças com a barriga inchada por conta de uma iminente inanição, sujeitos com marcas de varíola, e vai procurar em vão. Você não vai encontrar no atendimento público sujeitos com feridas na face minando pus ou ulcerações malcuradas em seus braços e pernas; se você montar uma Seção de Inspeção Sanitária, na esquina da Broad e Main, poderá conferir uma centena de cabeças e não vai encontrar mais de quatro ou cinco colônias de piolhos vivos. A incidência dessas e outras doenças aumentam na zona rural e nas cidades do interior, mas nas cidades de médio porte e subúrbios das grandes cidades, a maioria das pessoas aparenta saúde. A proliferação de cursos de autoajuda, o crescente culto ao aprimoramento pessoal ("Eu serei mais assertiva, se você não se importa", como diz Erma Bombeck) e o hobby amplamente difundido de contemplar o próprio umbigo são indícios de que, por enquanto, um grande número de americanos já sabia cuidar da dura realidade da vida como ela se apresenta para a maior parte do mundo — a viagem da sobrevivência.

Não consigo imaginar alguém com uma séria deficiência nutricional dando alguma bola para Eu estou Ok, você está Ok, ou uma pessoa que está tentando manter um nível básico de subsistência própria, da esposa e seus oitos filhos, pensar em cursos de aprimoramento pessoal. Isso é coisa de gente rica. Recentemente, Joan Didion escreveu um livro sobre sua Odisseia pessoal pelos anos 1960, The White Album (O álbum branco). Para os ricos, suponho que este seja um livro muito interessante: a história de uma mulher branca e rica, que podia se dar ao luxo de ter seu colapso nervoso no Havaí — o equivalente dos anos 1970 a se preocupar com as espinhas.

Quando os horizontes da experiência humana voltam para a estaca zero, as perspectivas mudam. Para os filhos da guerra, seguros (exceto pela Bomba) num mundo de check-ups a cada seis meses, penicilina e tratamento dentário eterno, a espinha se transformou na deformidade física primária, com a qual se era visto na rua ou na entrada da escola; a maior parte das demais enfermidades foram muito bem resolvidas. E, já que falei de ortodontia, devo mencionar que muitas das crianças que tiveram de usar aparelhos dentários durante anos da pesada e sufocante pressão dos

colegas, os viam como um tipo de deformidade. Vez por outra, ouvia-se nos corredores das escolas o grito de "Ei, boca de lata!". Mas a grande maioria das pessoas via-os apenas como uma forma de tratamento, não mais extraordinário que uma garota com o braço na tipoia ou um jogador de futebol usando uma joelheira.

No entanto, a espinha não tinha cura.

E aqui entra *I Was a Teenage Frankenstein*. Nesse filme, Whit Bissel constrói a criatura, interpretada por Gary Conway, a partir de corpos de adolescentes mortos. As sobras são usadas para alimentar os jacarés que vivem sob a casa — é óbvio que nós já prevemos que o próprio Bissell vai ser comido pelos jacarés no final e não vamos nos desapontar. Bissell é nesse filme o vilão perfeito, atingindo os limites existenciais da vilania: "Ele está chorando, até os dutos lacrimais estão funcionando... Fale comigo, você tem uma língua materna na cabeça. Eu sei que tem; eu mesmo a costurei aí dentro."[17] Mas é o desafortunado Conway quem rouba a cena no filme. Como a vilania de Bissel, a deformidade física de Conway é tão terrível que chega às raias do absurdo... ele não parece ser nada mais que um secundarista cuja acne ficou totalmente fora de controle. Seu rosto é como um mapa de um terreno montanhoso, cheio de protuberâncias e baixos-relevos, do qual um olho esbugalhado salta disforme.

E ainda assim... ainda assim... esta criatura troncha consegue dançar rock'n'roll, então ele não pode ser de todo mau, não é? Encontramos o monstro e, como mostra Peter Straub em *Os mortos-vivos*, nós somos ele.

Temos mais a dizer sobre a monstruosidade no decorrer do livro e, espero, algo mais profundo do que aquilo que conseguimos peneirar a partir de *I Was a Teenage Werewolf* e *I Was a Teenage Frankenstein*, mas acho importante primeiro estabelecer o fato de que, até no seu nível mais simples, estas histórias do Gancho sugeriram muitas coisas sem nem ao menos fazer o mínimo esforço para tanto. Alegoria e catarse são oferecidas, mas somente porque o criador de ficção de terror é, antes de tudo, um agente da norma. Isso é verdade no que diz respeito ao lado mais físico do terror e veremos que também é verdade em trabalhos de maior consciência artística, ainda que, quando voltamos a discussão para as qualidades míticas do horror e do terror, poderemos encontrar algumas associações mais intrigantes e perturbadoras. Mas, para atingir esse ponto, precisamos desviar a atenção dos filmes, pelo menos por ora, e nos determos em três romances que constituem a maior parte da base sobre a qual se apoia o gênero do terror moderno.

3 E, voltando ainda mais, de Fausto? Dédalo? Prometeu? Pandora? Uma genealogia que conduziria direto ao inferno, se é que ele existe.

4 Eu acho que já deu pra entender por que Donovan gosta tanto do rapaz, a ponto de lhe deixar sua fortuna. Tal pai, tal filho.

5 E.C. Comics, mais popular editora de quadrinhos de horror americana das

décadas de 1950 e 60. (N. do E.)

6 Conto do escritor americano Edgar Allan Poe. (N. do E.)

7 Nada mais, nada menos que Kete Wilhelm, a aclamada escritora de ficção científica (autora de Where late the sweet birds sang e The Clewiston Test, entre outros), começou sua carreira com um romance de horror curto, mas extremamente bem escrito — uma brochura chamada The Clone, escrita em colaboração com Ted Thomas. Nesse livro, uma criatura disforme, constituída quase que exclusivamente de proteínas (mais para bolha que para clone, aponta com razão a The science fiction encyclopedia) se forma dentro do sistema de esgotos de uma grande cidade... a partir do meio de um hambúrguer estragado. Ele começa a crescer, engolindo centenas de pessoas que vão parar dentro de seu corpo nojento. Numa cena memorável, uma criancinha é sugada, a começar pelo braço, através do ralo da pia da cozinha.

8 A cena de 'Salem que melhor desenvolve a tradição da E.C. — pelo menos na minha opinião — é quando o motorista de ônibus, Charlie Rhodes (que é um típico patife da E.C., ao melhor estilo Herbie Satten), acorda à meia-noite e escuta alguém tocando a buzina do seu ônibus. Ele descobre, depois que as portas de seu ônibus se trancam para sempre às suas costas, que o ônibus está lotado de crianças, como se estivessem indo à escola... mas elas são todas vampiras. Charlie começa a gritar e talvez o leitor fique imaginando o motivo; afinal, elas só fizeram uma parada para beber alguma coisa. He, he.

9 Todos os trechos citados de Frankenstein, Drácula e O médico e o monstro ao longo desse livro, são da tradução de Adriana Lisboa, editada pela Ediouro, em 2001. (N. do E.)

10 As ratazanas são uns bichos nojentos, não? Escrevi e publiquei uma história de ratazanas chamada "Graveyard shift" na revista Cavalier, quatro anos antes de 'Salem — era, na verdade, o terceiro conto que eu publicava — e estava receoso da semelhança entre as ratazanas sob o velho moinho em "Graveyard shift" e as do porão da pensão em 'Salem. Como qualquer escritor no fim de um livro, eu já estava lidando com todo e qualquer tipo de esgotamento — então, minha reação ao me aproximar do fim de 'Salem foi me permitir esse pequeno autoplágio. E mesmo temendo que isso se tornasse um desapontamento para os fãs das ratazanas, acredito que o argumento de Bill Thompson de que as ratazanas de 'Salem deveriam simplesmente sumir de cena estava certo.

11 Personagens de uma série de TV americana. (N. do T.)
12 Chang e Eng, famosos irmãos siameses descobertos em Bangcoc em 1829 por um mercador escocês. (N. do E.)
13 Mas ainda há vida no velho Enquirer. Eu ainda o compro se tiver uma suculenta história sobre óvinis ou algo sobre o Pé-Grande, mas a maioria das vezes, só dou uma rápida folheada enquanto espero andar a fila do caixa de supermercado, procurando por deliciosos lapsos de mau gosto, como na notória foto da autópsia de Lee Harvey Oswald ou a foto que eles arranjaram de Elvis Presley em seu caixão. Ainda assim, está longe dos velhos tempos de MÃE COZINHA CÃOZINHO DE ESTIMAÇÃO PARA OS FILHOS COMEREM.
14 Loja americana de roupa e lingerie para mulheres acima do peso. (N. do E.)
15 Tome como exemplo Bill Lee, ex-jogador do Montreal Expos e do Boston Red Sox. Lee era chamado de "O Astronauta" por seus companheiros e é lembrado com carinho pelos fãs do Boston por exortar aqueles que participaram da festa que seguiu à vitória dos Sox em 1976 a recolher seu lixo quando saíssem. Talvez a maior prova de sua "esquerdice" tenha sido quando ele se referiu ao diretor do Red Sox como o "pulha legalmente constituído". Logo depois, ele estaria de mudança para Montreal.
16 Fique de olho nas suas batatas fritas... (N. do E.)
17 Citado em An illustrated history of the horror film, de Carlos Clarens (Nova York, Capricorn Books, 1968)

Capítulo Três

Histórias do tarô

Um dos temas mais comuns na literatura fantástica é o da imortalidade. "A coisa que jamais morresse" foi a matéria-prima desse gênero desde o Beowulf aos contos de Poe "M. Valdemar" e "O Coração Delator", até as obras de Lovecraft (como "Vento Frio"), Blatty e, finalmente, que Deus tenha piedade de nós, John Saul.

Os três romances que eu gostaria de discutir neste capítulo parecem ter realmente alcançado tal imortalidade, e acredito ser impossível discutir o gênero terror entre os anos de 1950 e 1980 com o mínimo de compreensão verdadeira a menos que comecemos por estes três livros. Todos os três experimentam um certo tipo de exclusão do iluminado círculo das obras literárias inglesas reconhecidas como "clássicos", talvez por bons motivos. O médico e o monstro foi escrito por Robert Louis Stevenson num furor literário, em três dias. Sua esposa ficou tão horrorizada, que ele queimou o manuscrito na lareira... e depois o reescreveu da estaca zero em outros três dias. Drácula é um melodrama realmente palpitante, concebido no estilo do romance epistolar — uma convenção que havia dado seus últimos suspiros vinte anos antes, quando Wilkie Collins escrevera o último de seus grandes romances de mistério/suspense. Frankenstein, o mais notório dos três, foi escrito por uma garota de 19 anos e, mesmo sendo o mais bem escrito dos três, é o menos lido, e sua autora jamais escreveria novamente tão rápido, tão bem e com tanto sucesso... ou tão audaciosamente.

À luz dos críticos mais indelicados, nenhum dos três pode ser considerado mais que romances populares de sua época, com pouca coisa que os distinga de romances ligeiramente similares — The Monk (O monge), de M. G. Lewis, por exemplo, ou Armadale (Armadale), de Collins —, livros completamente esquecidos exceto pelos professores de ficção gótica que, ocasionalmente, os recomendam a seus alunos, que se aproximam deles apreensivos... e então os devoram.

Mas estes três são algo especial. Eles se situam na base de um imenso arranha-céu de livros e filmes — os góticos do século XX, que ficaram conhecidos como "a moderna história de terror". Mais do que isso, no seio de cada um deles está prostrado (ou cambaleia) um monstro que

engrossa e faz parte do que Burt Hatlen chama de “complexo mítico” — aquele corpo literário de ficção no qual nós, mesmo os que não leem ou não vão ao cinema, estamos todos imersos. Como as cartas de uma mão de tarô quase perfeita, representando nossos mais luxuriosos conceitos de mal, eles podem ser apresentados: o Vampiro, o Lobisomem, a Coisa Inominável.

Um grande romance de terror sobrenatural, A volta do parafuso, de Henry James, foi excluído dessa mão de tarô, ainda que pudesse completar o time, adicionando a ele a figura mítica mais conhecida do mundo sobrenatural, o Fantasma. Eu a excluo por duas razões: primeiro, porque A volta do parafuso, com sua elegante prosa tradicional e sua bem costurada lógica psicanalítica, teve pouca influência no bojo da cultura de massa americana. Seria melhor discutirmos Gasparzinho, o Fantasminha Camarada, em termos de arquétipo. E também, o Fantasma é um arquétipo (diferentemente daqueles representados pelo monstro de Frankenstein, o Conde Drácula ou Edward Hyde) que se espalha por sobre uma área vasta demais para ser limitada a um único romance, por mais grandioso que ele seja. O arquétipo do fantasma é, no fim das contas, o Mississippi da ficção sobrenatural e, ainda que venhamos a discuti-lo mais adiante, não vamos limitar seu conteúdo a uma só obra.

Todos esses livros (inclusive A volta do parafuso) têm certas coisas em comum e todos eles lidam com o mais básico das histórias de terror: os segredos inconfessáveis e as coisas que deveriam permanecer não ditas. E ainda assim Stevenson, Shelley e Stoker (James, também) nos prometem revelar o segredo. Eles o fazem em diferentes graus de efeito e sucesso… e não se pode dizer que algum deles tenha falhado. Talvez seja isso o que mantém os romances vivos e atuais. De uma forma ou de outra, lá estão eles e me parece impossível escrever um livro desse gênero que deixe de ter alguma coisa a ver com eles. É uma questão de raízes. Pode ser que não lhe sirva de nada saber que seu avô gostava de sentar na varanda de sua casa, com as mangas arregaçadas, para fumar um cachimbo depois do jantar, mas pode lhe ser útil saber que ele imigrou da Polônia em 1888, que veio para Nova York e ajudou a construir o sistema metroviário. No mínimo, vai dar uma nova perspectiva à sua viagem matinal no metrô. Da mesma forma, é difícil entender plenamente Christopher Lee como Drácula sem falar no irlandês ruivo que foi Abraham Stoker.

Assim sendo… às origens.

2

Frankenstein foi, provavelmente, tema de mais filmes do que qualquer outra obra literária na história, incluindo a Bíblia. Os filmes incluem Frankenstein, A noiva de Frankenstein, Frankenstein Meets the Wolf-Man, The Revenge of

Frankenstein, Blackenstein, Frankenstein 1980, para citar somente alguns. Em virtude disso, um resumo da obra seria quase desnecessário, mas, conforme dito anteriormente, Frankenstein não é muito lido. Milhões de americanos conhecem o nome (não tanto quanto os que conhecem o nome de Ronald McDonald, com certeza; eis aí um verdadeiro herói da cultura), mas a maioria não sabe que esse é o nome do criador do monstro, não do monstro em si, fato que justifica a ideia de que o livro se tornou realmente uma parte do complexo mítico americano, segundo terminologia de Hatlen. Isso é o mesmo que dizer que Billy, the Kid, foi na verdade um pirralho vindo de Nova York, que usava um chapéu-coco, tinha sífilis e que, provavelmente, matou todas as suas vítimas pelas costas. As pessoas se interessam por esses fatos, mas compreendem intuitivamente que eles não têm mais a menor importância... se é que algum dia tiveram. Uma das coisas que faz da arte uma força a ser reconhecida mesmo pelos que não se interessam por ela é a regularidade com a qual o mito engole a verdade... e sem o menor sinal de indigestão.

O romance de Mary Shelley é um melodrama de ritmo bem lento e prolixo, seu tema desenvolvido em tacadas longas, cuidadosas e até mesmo brutas. Ele se desenvolve da maneira como um estudante brilhante, mas ingênuo, defenderia seu argumento. Diferentemente dos filmes nele baseados, há poucas cenas de violência e, diferentemente do monstro desarticulado dos tempos da Universal (os "filmes de Karloff", como eram carinhosamente chamados por Forry Ackerman), a criatura de Shelley se expressa através de frases claras e bem dosadas, dignas da Câmara dos Lordes ou de William F. Buckley e Dick Cavett discutindo polidamente num talk show. É uma criatura cerebral, o total oposto do monstro de físico imperioso de Karloff, com a testa quadrada e os olhos afundados, estupidamente artificiosos; e em nenhuma parte do livro vemos algo tão arrepiante quanto a fala de Karloff em A noiva de Frankenstein, falada num tom embotado, morto e arrastado: "Sim... morto... eu amo... morto."

O romance da senhorita Shelley tem o subtítulo de "O Prometeu Moderno", e o Prometeu em questão é Victor Frankenstein. Ele deixa o lar e a família para ir para a universidade em Ingolstad (e nós já podemos escutar o chiado do esmeril da autora enquanto ela se prepara para afiar um dos machados mais famosos do gênero do terror: Há coisas de que a humanidade não deveria tomar conhecimento), onde enfia na cabeça uma série de ideias loucas — e perigosas — sobre galvanismo e alquimia. O resultado inevitável é, claro, a criação de um monstro com mais peças que uma oficina mecânica. Frankenstein conclui sua criação num longo e delirante surto de atividade — e é nessas cenas que Shelley nos brinda com sua prosa mais vívida.

Sobre a profanação de túmulos necessária para a tarefa:

> Quem seria capaz de imaginar os horrores do meu trabalho árduo e secreto, enquanto eu chapinhava na umidade infecta dos túmulos

> ou torturava os animais vivos, a fim de dar vida ao barro inanimado? A lembrança me faz estremecer, e meus olhos se enchem de lágrimas (...) eu apanhava ossos nos ossários e perturbava, com dedos profanos, os segredos prodigiosos do corpo humano (...) eu trabalhava em minha criação imunda; meus olhos saltavam das órbitas enquanto eu cuidava dos detalhes desse projeto.

No sonho que se segue à finalização do experimento:

> Acreditei ver Elizabeth, exuberante de saúde, andando pelas ruas de Ingolstad. Encantado e surpreso, abracei-a, mas, quando a beijei pela primeira vez nos lábios, eles se tornaram lívidos com a palidez da morte; seu semblante pareceu modificar-se, e eu acreditei segurar entre os braços o cadáver de minha mãe; uma mortalha a envolvia, e pude ver os vermes fervilhando entre as dobras do tecido. Despertei horrorizado; gotas gélidas cobriam-me a fronte, meus dentes batiam uns nos outros, e meus membros agitavam-se convulsivamente. Foi então que vi, à luz amarelada e fraca da lua, que penetrava no quarto através das venezianas da janela, aquele infeliz — o monstro miserável que eu criara. Ele erguia o cortinado da cama e seus olhos, se é que podiam assim ser chamados, estavam fixos em mim. Abria a boca e murmurava sons inarticulados, enquanto um esgar deixava-lhe os dentes à mostra e enrugava sua face.

Victor reage a esta visão como qualquer homem normal reagiria e sai correndo e gritando pela noite. O saldo da história de Shelley é uma tragédia shakespeariana, cuja unidade clássica só se quebra pela indecisão da senhora Shelley sobre onde mora o maior pecado de todos — se na arrogância de Victor (por ter usurpado um poder que somente a Deus pertence) ou na sua irresponsabilidade em relação à sua criação após dotá-la da centelha da vida.

O monstro inicia a vingança contra seu criador matando seu irmão caçula, William. Só que nós não sentimos tanta pena assim de William ao vê-lo morrer; quando o monstro tenta se aproximar do garoto, William responde: "Monstro horrível! Deixe-me ir. Meu pai trabalha para o governo, ele é M. Frankenstein e vai puni-lo. Não ouse me prender." Essa é a última pirraça de menino rico que Willy faz; quando o monstro escuta o nome de seu criador vindo dos lábios do menino, torce o frágil pescocinho do fedelho.

Uma inocente empregada da família Frankenstein, Justine Moritz, é acusada do crime e imediatamente levada à forca — dobrando dessa forma a carga de culpa do pobre Frankenstein. Logo depois o monstro se aproxima de seu criador e lhe conta a história.[18] O xis da questão é que ele quer uma companheira. Ele diz a Frankenstein que se seu desejo for satisfeito,

ele pega sua esposa e os dois vão viver a vida longe dali, em algum lugar desolado e deserto (sugere-se a América do Sul, já que Nova Jersey ainda não tinha surgido), longe dos olhos e da mente humana para sempre. A alternativa, ameaça o monstro, é um reino de terror. Ele coloca em palavras seu credo existencial — melhor fazer o mal do que nada fazer — dizendo: "Hei de vingar as injúrias que recebi; se não sou capaz de inspirar amor, causarei medo e, sobretudo a você, meu arqui-inimigo, por ser meu criador, eu juro que nutrirei um ódio eterno (...) não descansarei enquanto não tiver devastado seu coração, de forma tão absoluta que o fará amaldiçoar a hora em que nasceu."

Com o passar do tempo, Victor concorda e realmente cria a mulher. Ele desenvolve este segundo ato de criação numa ilha deserta no arquipélago de Orkney, e nessas páginas Mary Shelley cria uma atmosfera e um clima quase tão intensos quanto o da criação do monstro original. Dúvidas assaltam Frankenstein nos momentos que antecedem o sopro de vida da criatura. Ele imagina o mundo sendo destruído pelos dois. Ainda pior, imagina-os como pavorosos Adão e Eva de toda uma raça de monstros. Sendo fruto de sua época, Shelley aparentemente nunca considerou a ideia de que, para um homem capaz de criar vida tendo como matriz partes humanas isoladas, seria brincadeira de criança criar uma mulher incapaz de conceber um filho.

Como era de se esperar, o monstro fica furioso quando Frankenstein destrói sua companheira; ele tem inúmeras palavras para Victor Frankenstein e não são palavras de "Parabéns pra você". O reino de terror que ele havia prometido se torna realidade como uma série de explosões de fogos de artifício (ainda que na prosa morosa da senhora Shelley eles mais pareçam uma série de tiros de espoleta). Para começar, o jovem amigo de Frankenstein, Henry Clerval, é estrangulado pelo monstro. Um pouco depois, o monstro faz a mais horrorosa insinuação de todo o livro; ele promete a Frankenstein: "Eu estarei com você na sua noite de núpcias." As implicações dessa ameaça, para os leitores da época de Shelley, bem como para nós, vão além do assassinato.

Frankenstein responde a essa ameaça, casando-se quase que imediatamente com sua namoradinha de infância, Elizabeth — não um dos momentos mais convincentes do livro, embora nem perto do mesmo nível que o baú abandonado na vala ou a nobre árabe fugitiva. Na sua noite de núpcias, Victor sai para se confrontar com a criatura, tendo a ingenuidade de presumir que a ameaça do monstro se dirigia a ele. Nesse ínterim, o monstro invade o pequeno chalé que Victor e Elizabeth reservaram para a noite. Morre Elizabeth. O pai de Frankenstein é o próximo, vítima do choque e do desgosto.

Frankenstein persegue sua criação demoníaca implacavelmente para o norte, até as geleiras do Ártico, onde morre a bordo do navio Polebound, de Robert Walton, outro cientista determinado a desvendar os mistérios de Deus e da Natureza... e o ciclo se fecha perfeitamente.

3

Então surge a pergunta: como foi que esta modesta história gótica, que tinha apenas cerca de cem páginas em sua versão original (o marido da senhora Shelley, Percy, a encorajou a estendê-la), foi capturada por essa espécie de câmara de eco cultural, amplificada pelos anos, até que, 164 anos mais tarde, temos um cereal de nome Frankenberry (intimamente ligado àqueles outros dois cereais favoritos dos americanos, o Conde Chócula e o Booberry); uma antiga série de televisão chamada Os monstros, que há muito já foi para a gaveta; os brinquedos de montar Aurora Frankenstein, que, quando prontos, divertem os jovenzinhos com uma criatura fosforescente surgindo de um túmulo igualmente fosforescente, dizendo coisas como "Ele parece um Frankenstein", significando um tipo de apoteose da feiura?

A resposta mais óbvia a essa questão é o cinema. A culpa é dos filmes. E essa resposta é verdadeira, em toda sua amplitude. Como já se afirmou ad infinitum (e provavelmente ad nauseum) em livros sobre o cinema, os filmes têm desempenhado muito bem a função de criar essa câmara de eco cultural... talvez porque tanto em termos de ideias quanto de acústica, o melhor lugar para se criar eco é num lugar espaçoso e vazio. Em lugar das ideias que os livros e romances nos fornecem, os filmes nos dão em troca boas doses de emoção visceral. A isso, o cinema americano juntou um aguçado senso de imagem, e os dois juntos deram origem a um espetáculo deslumbrante. Veja, por exemplo, Clint Eastwood em Perseguidor implacável, de Don Siegel. Em termos de ideias, o filme é uma ridícula confusão; em termos de emoção e imagem — a jovem vítima de sequestro empurrada cisterna abaixo ao amanhecer, o bandido aterrorizando o grupo de crianças no ônibus, a face granítica do próprio Dirty Harry Callahan —, o filme é brilhante. Até o mais liberal dos liberais sai de um filme como Perseguidor implacável ou Sob o domínio do medo, de Peckinpah, se sentindo como se tivesse levado uma coronhada na cabeça... ou sido atropelado por um trem.

Há, naturalmente, filmes sobre ideias, que vão desde O nascimento de uma nação a Noivo neurótico, noiva nervosa. Mas, até alguns anos atrás, esse era o território dos produtores estrangeiros (o cinema de vanguarda que apareceu na Europa entre 1946 e 1965) e estes filmes sempre apareceram ocasionalmente nos Estados Unidos, sendo exibidos com legendas num desses "cinemas de arte" das redondezas, quando eram exibidos. Nesse sentido, fica fácil fazer uma leitura errônea do sucesso dos filmes de Woody Allen. Nas zonas urbanas dos Estados Unidos, seus filmes — e filmes como Primo, prima — geram longas filas de bilheteria e certamente obtêm o que George Romero (A noite dos mortos-vivos e O dia dos mortos) chama de uma "grana preta", mas, na realidade — nos cinemas multiplex de Davenport, Iowa e nos cinemas de Portsmouth, New Hampshire —, esses filmes ficam em cartaz uma ou duas semanas e então

desaparecem de cena. O que os americanos parecem gostar é de Burt Reynolds em Agarra-me se puderes; quando os americanos vão ao cinema, eles querem espetáculo em vez de ideias; querem deixar o cérebro na bilheteria e ver batidas de carros, tortas na cara e monstros passeando pela tela.

Ironicamente, coube a um diretor estrangeiro, o italiano Sergio Leone, a tarefa de caracterizar de alguma forma o arquétipo do cinema americano; definir e simbolizar aquilo que a maioria dos americanos parece querer. O que Leone faz em Por um punhado de dólares, Por alguns dólares a mais e, o mais grandioso de todos, Três homens em conflito, que não pode ser chamado propriamente de sátira. Três homens em conflito, em particular, é um imenso e maravilhosamente vulgar exagero dos já exagerados arquétipos dos faroestes americanos. Nesse filme, tiros de revólver soam tão alto quanto bombas atômicas; os closes duram longos minutos, duelos duram horas e as ruas das peculiares cidadezinhas do Oeste de Leone parecem largas avenidas.

Então, quando alguém pergunta quem ou o que fez do famoso monstro de Mary Shelley, com sua formação a partir de Werther e Paraíso perdido, um arquétipo popular, o cinema seria uma ótima resposta. Deus é testemunha de que o cinema transformou os temas mais improváveis em arquétipos — montanheses cobertos de sujeira e cheios de piolhos tornaram-se belos e orgulhosos símbolos do homem da fronteira (Robert Redford em Mais forte que a vingança ou qualquer outro filme da Sunn International a sua escolha); assassinos tapados se transformam em representantes do decadente livre espírito americano (Beatty e Dunaway em Bonnie e Clyde, uma rajada de balas); e até a incompetência é transformada em mito e arquétipo, como nos filmes da dupla Peter Sellers/Blake Edwards, o falecido Sellers no papel do inspetor Clouseau. Visto nesse contexto, o cinema americano tem criado o seu próprio baralho de tarô, e a maioria de nós está familiarizada com as cartas, cartas tais como o Herói de Guerra (Audie Murphy, John Wayne), o Forte e Caladão Emissário da Paz (Gary Cooper, Clint Eastwood), a Prostituta com Coração de Ouro, o Vagabundo Maluco (Vou subir na vida, mamãe!), o Pai Engraçado, mas Desastrado, a Mamãe-Faz-Tudo, o Rapaz Saindo da Sarjeta e Vencendo na Vida e uma dezena de outros. Que todas essas criações são estereótipos desenvolvidos em variados graus de inteligência nem precisa dizer, mas até nas mãos mais ineptas essa reverberação, esse eco cultural, parece figurar.

Mas nós aqui não estamos discutindo o Herói de Guerra ou o Forte e Caladão Emissário da Paz, estamos discutindo aquele arquétipo eternamente popular, a Criatura Inominável. Por certo, se algum romance fez todo o caminho livro-em-filme-em-mito, essa obra é Frankenstein. Ele foi tema de um dos primeiros filmes com "história" feitos, um filme de um rolo, com Charles Ogle no papel da criatura. A concepção de Ogle do monstro o levou a raspar a cabeça e cobrir seu rosto com algo que parecia ser farelo de biscoito seco. Esse filme foi produzido por Thomas Edison. O mesmo

arquétipo pode ser visto hoje em dia como tema da série de televisão O incrível Hulk, que conseguiu combinar dois dos arquétipos que estamos discutindo aqui… e com grande sucesso (O incrível Hulk pode ser visto tanto como uma história de Lobisomem quanto como uma história de Monstro). Embora eu deva dizer que cada transformação de David Banner em Hulk me deixa imaginando onde diabos vão parar os sapatos dele e como ele os consegue de volta.[19]

Assim sendo, comecemos pelos filmes — mas o que transformou Frankenstein em filme não apenas uma vez, mas repetidas vezes? Uma possibilidade é que o enredo, ainda que tenha sido constantemente mudado (pervertido, alguém seria tentado a dizer) pelos produtores que o usaram (e abusaram), na maior parte das vezes contém a maravilhosa dicotomia desenvolvida por Mary Shelley em sua obra: de um lado, o escritor de terror como um agente da norma — ele ou ela quer que nós nos protejamos dos mutantes, e podemos sentir o horror e o desgosto de Victor Frankenstein com relação à criatura inexorável, sepulcral que havia criado. Mas, de outro lado, captamos a ideia da inocência da criatura e da paixão da autora pelo conceito da tabula rasa.

O monstro estrangula Henry Clerval e promete a Frankenstein que vai "estar com ele na sua noite de núpcias", entretanto o monstro é também uma criatura de prazeres e imaginação infantis, que contempla a "forma radiante" da lua que surge por trás das árvores; ele traz lenha para a pobre família de camponeses, como um bom espírito da noite; agarra a mão do velho cego, cai de joelhos, e lhe implora: "Agora é o momento! Salve-me e proteja-me!… Não me abandone na hora do juízo!" A criatura que estrangula o pirracento William é também a criatura que salva uma menininha de afogamento… e é recompensado com chumbo grosso no traseiro, para aprender.

Mary Shelley — vamos encarar os fatos e dizer a verdade — não é uma escritora particularmente forte de prosa emotiva (razão pela qual os estudantes que procuram o livro com grandes expectativas de uma leitura rápida e sangrenta — expectativa criada pelos filmes — geralmente saem com um sentimento de confusão e desapontamento). Ela alcança o auge quando Victor e sua criação argumentam sobre os prós e os contras do pedido do monstro de uma companheira, como conferencistas de Harvard — quer dizer, ela atinge seu auge no domínio das ideias puras. Sendo assim, talvez seja irônico afirmar que a faceta do livro que parece ter referendado a longa atração do cinema por ele é o fato de Shelley submeter o leitor a uma divisão em duas pessoas de espíritos opostos: o leitor que deseja apedrejar o monstro e o leitor que sente a pedrada e chora a injustiça dela.

Mesmo assim, nenhum produtor de cinema captou a totalidade dessa ideia; provavelmente foi James Whale quem mais se aproximou, em seu estiloso A noiva de Frankenstein, em que as agonias mais existenciais do monstro (um jovem Werther com pinos atravessando seu pescoço) vêm à tona em uma situação mais mundana, porém emocionalmente poderosa:

Victor Frankenstein vai em frente e gera a fêmea... mas ela não ama o monstro original. Elsa Lanchester, parecendo uma moderna disco queen da Studio 54, grita quando ele tenta tocá-la e somos perfeitamente solidários com o monstro quando ele destrói todo o laboratório.

Um sujeito de nome Jack Pierce fez a maquiagem de Boris Karloff na versão sonora original de Frankenstein, criando um rosto tão familiar para a maioria de nós (talvez um pouquinho mais feio) quanto o de tios e primos num álbum de fotografias de família — a cara quadrada, a palidez cadavérica, a fronte ligeiramente côncava, as cicatrizes, os pinos, as pesadas pálpebras. A Universal Pictures comprou os direitos sobre a maquiagem de Pierce, e assim, quando a Britain's Hammer Films fez sua série de filmes de Frankenstein nos fins da década de 1950, começo dos 1960, usou uma concepção diferente. Com certeza não tão inspirada nem tão original quanto à de Pierce (na maior parte das vezes, o Frankenstein da Hammer se parece mais com o infeliz Gary Conway em I was a Teenage Frankenstein), mas os dois têm uma coisa em comum: ainda que em ambos os casos os monstros sejam horríveis de se encarar, há algo neles tão triste, tão miserável, que nossos corações se voltam de verdade para a criatura, mesmo que se retraiam por medo e nojo.[20]

Como eu disse, a maioria dos diretores que se aventuraram em um filme de Frankenstein (com exceção daqueles criados exclusivamente para fazer rir) compreendeu essa dicotomia e tentou fazer uso dela. Será que existe algum espectador com alma tão negra a ponto de não ter desejado que o monstro pulasse daquele moinho de vento em chamas e enfiasse aquelas tochas goela abaixo daqueles imbecis tão dedicados à tarefa de pôr fim à sua vida? Duvido que exista tal espectador, e, se houver, ele deve mesmo ter um coração de pedra. Mas não acredito que algum diretor tenha captado totalmente o patético da situação e não há sequer um filme de Frankenstein que traga lágrimas aos olhos tão prontamente quanto as últimas sequências de King Kong, quando o gorila escala o topo do Empire State e tenta lutar contra os aviões com metralhadoras, como se fossem os pássaros pré-históricos de sua ilha nativa. Como Eastwood nos faroestes spaghetti de Leone, Kong é o arquétipo dos arquétipos. É possível se ver nos olhos de Boris Karloff e, mais tarde, nos de Christopher Lee, o horror de ser um monstro; em King Kong, ele se espalha por toda a face do gorila, devido aos maravilhosos efeitos especiais de Willis O'Brien. O resultado é quase uma caricatura do forasteiro abandonado à morte. Essa é uma das grandes fusões entre terror e amor, inocência e terror, uma realidade emocional que Shelley apenas sugere em seu romance. Mesmo assim, suponho que ela compreenderia a observação de Dino de Laurentiis sobre a grande atração que essa dicotomia evoca e concordaria com ela. De Laurentiis estava falando de seu próprio remake esquecível de King Kong, mas poderia estar falando do próprio monstro infeliz, quando disse, "ninguém chora quando o Tubarão morre". Bem, nós não choramos de verdade quando o monstro de Frankenstein morre — não da maneira que a

audiência chora quando Kong, aquele habitante peludo de um mundo mais simples e romântico, tomba do seu ninho no topo do Empire State — mas ficamos, talvez, envergonhados da nossa sensação de alívio.

4

Apesar da reunião que em última instância teve como resultado a concepção de Frankenstein, por Mary Shelley ter ocorrido às margens do Lago Genebra, a quilômetros de distância do solo britânico, ela pode ser qualificada como a festa de chá inglesa mais louca que já aconteceu. E, estranhamente, a reunião pode ter sido responsável não só por Frankenstein, publicado no mesmo ano, mas também por Drácula, romance escrito por um homem que só viria a nascer 31 anos depois.

Era junho de 1816, e o grupo de viajantes — Percy e Mary Shelley, Lorde Byron e John Polidori — se enfurnou entre quatro paredes durante duas semanas de chuvas torrenciais. Eles começaram uma leitura conjunta de histórias de fantasmas alemãs de um livro intitulado Fantasmagoria e o encontro começou a se tornar decididamente estranho. Culminou quando Percy Shelley teve uma espécie de ataque. Dr. Polidori anotou em seu diário: "depois do chá, ao meio-dia, começou-se realmente a conversar sobre fantasmas. Lorde Byron leu alguns versos de 'Christabel' de Coleridge, [a parte que] falava do seio da bruxa; seguiu-se um silêncio, ao que Shelley, repentinamente gritando e levando uma das mãos à cabeça, retirou-se da sala, segurando uma vela. [Eu] molhei sua face e dei-lhe éter. Ele fitava a senhora Shelley e, de repente, veio-lhe à mente uma mulher de quem ouvira falar que possuía olhos no lugar de mamilos; esse pensamento, tomando-o por completo, o horrorizou."

Bem, eles que são ingleses que se entendam.

Foi feito um acordo segundo o qual cada membro do grupo tentaria escrever uma nova história de fantasmas. Foi Mary Shelley, cujo trabalho resultante do encontro foi o único a vingar, quem encontrou maiores dificuldades de engrenar no trabalho. Ela não tinha a menor ideia do que ia fazer, e muitas noites se passaram antes que sua imaginação fosse inflamada por um pesadelo no qual "um pálido estudante de Artes Seculares criou o espectro de um homem". Esta é a cena da criação apresentada nos capítulos quatro e cinco de seu romance (citada anteriormente).

Percy Bysshe Shelley produziu um conto que chamou de "The Assassins". George Gordon Byron criou uma interessante história macabra chamada "The Burial". Mas é John Polidori, o bom doutor, que às vezes é citado como um possível elo entre Bram Stoker e Drácula. O conto que escreveu nessa ocasião posteriormente foi aumentado e se tornou um romance de grande sucesso. Chamava-se "The Vampyre".

A bem da verdade, o romance de Polidori não é muito bom... e

apresenta uma desagradável semelhança com "The Burial" (O enterro), o conto escrito por seu paciente infinitamente mais talentoso, Lorde Byron. Talvez exista aí um vestígio de plágio. Sabemos que Byron e Polidori tiveram uma violenta discussão pouco tempo depois do interlúdio no Lago Genebra e que a amizade deles acabou depois do ocorrido. Não seria nenhum absurdo supor que a semelhança entre as duas histórias foi a causa do rompimento. Polidori, que tinha 21 anos quando escreveu "The Vampyre", teve um final infeliz. O sucesso do romance que ele escrevera a partir de seu conto levou-o a tomar a decisão de abandonar a medicina e dedicar-se integralmente à atividade de escritor. Ele desfrutou de pouquíssimo sucesso como escritor, mas era muito bom em acumular dívidas de jogo. Quando sentiu que sua reputação tornara-se irremediavelmente impugnada, portou-se como era de se esperar de um cavalheiro inglês da época e suicidou-se com um tiro.

Drácula, o romance de terror da virada de século, de Stoker, sustenta apenas uma ligeira semelhança com "The Vampyre", de Polidori — o campo é estreito, como será enfatizado inúmeras vezes, e não é passível de qualquer imitação consciente, mas a semelhança familiar está sempre presente — contudo, podemos afirmar com certeza que Stoker sabia da existência do romance de Polidori. A leitura de Drácula leva a crer que Stoker trabalhou exaustivamente na sua pesquisa do projeto. Será mesmo tão absurdo acreditar que ele tenha lido o romance de Polidori, se entusiasmado com o tema e, então, ficado determinado a escrever um livro melhor? Prefiro acreditar que esta hipótese é possível, assim como prefiro acreditar que Polidori realmente plagiou a ideia de Lorde Byron. Isso faria de Byron o avô literário do legendário Conde, e remonta ainda a Jonathan Harker, que expulsou os turcos da Transilvânia... e o próprio Byron, por sua vez, faleceu enquanto ajudava os rebeldes gregos contra os turcos, em 1824, oito anos após o encontro com o casal Shelley e com Polidori, às margens do Lago Genebra. Foi uma morte que o próprio Conde teria aprovado, com louvor.

5

Todas as histórias de terror podem ser divididas em dois grupos: aquelas em que o terror resulta de um ato de vontade própria e consciente — uma decisão consciente de fazer o mal — e aquelas nas quais o terror é predestinado, vindo de fora, como o estrondo de um trovão. A história de terror mais clássica dentro desse último estilo é a história de Jó, do Antigo Testamento, que se torna um árbitro humano numa espécie de final de Copa do Mundo entre Deus e o demônio.

As histórias de terror de fundo psicológico — aquelas que exploram os caminhos do coração humano — quase sempre giram em torno do

conceito de vontade própria; "mal interior", se assim desejarem, aquele a que não se tem o direito de responsabilizar Deus-Pai. Um exemplo é Victor Frankenstein criando um organismo vivo a partir de partes humanas soltas, para satisfazer sua própria arrogância, para então cometer o pecado de recusar-se a assumir a responsabilidade pelo que fizera. Outro exemplo é Dr. Henry Jekyll, que cria Mr. Hyde, fruto essencialmente da hipocrisia vitoriana — ele quer ser capaz de farrear sem que ninguém, nem mesmo a prostituta mais barata, saiba que ele não é outro senão o inocente Dr. Jekyll, cujos pés estão "sempre galgando o caminho da retidão". Talvez a melhor história de mal interior já escrita seja "O Coração Delator" de Poe, em que o assassinato é cometido por maldade pura, sem quaisquer circunstâncias atenuantes para mitigá-lo. Poe sugere que nós chamaríamos seu narrador de louco porque precisamos sempre acreditar que tal maldade perfeita, sem justificativa, é uma loucura, para o bem da nossa própria sanidade.

Romances e contos de terror que lidam com o "mal exterior" são, frequentemente, mais difíceis de serem levados a sério; tendem a ser não mais que histórias de aventuras juvenis disfarçadas, em que no final os sórdidos invasores do espaço são expulsos ou que, na última hora, o Belo e Jovem Cientista surge com a bugiganga que vai solucionar o problema... como quando em Beginning of the End (Princípio do fim), Peter Graves cria a arma sônica que lança todos os gafanhotos gigantes no lago Michigan.

Mas, ainda assim, o conceito de mal exterior é mais amplo, mais pavoroso. Lovecraft compreendeu isso, e é o que faz suas histórias de maldade suprema, ciclopiana funcionarem tão bem, quando são boas. Muitas não são, mas, quando Lovecraft foi feliz — como em "O Horror de Dunwich" e "The Rats in the Walls" e, a melhor de todas, "Sussurros nas Trevas" —, suas histórias encontraram uma incrível repercussão. A melhor delas nos leva a sentir a enormidade do universo no qual vivemos, e sugere a existência de forças sombrias que poderiam nos destruir a todos com um simples ronco durante o sono. Afinal de contas, o quão insignificante é o mal interior da bomba atômica, quando comparado ao Nyarlathotep, o Caos Rastejante ou a Yog-Sothoth, o Bode com Mil Filhotes?

O Drácula, de Bram Stoker, parece-me um empreendimento notável na medida em que humaniza o conceito de mal exterior; nós o captamos de uma maneira familiar, o que Lovecraft nunca nos permitiu, e podemos sentir sua textura. É uma história de aventura, mas nunca cai ao nível de Edgar Rice Burroughs ou Varney, o vampiro.

O efeito alcançado por Stoker deve-se, em grande escala, ao fato de ter mantido o mal literalmente de fora da sua longa história, na maior parte do tempo. O Conde ocupa a cena quase o tempo todo durante os quatro primeiros capítulos, em duelo com Jonathan Harker, colocando-o lentamente contra a parede ("Haverá, mais tarde, beijinhos para todas vocês", Harker ouve o Conde dizer às três estranhas irmãs, enquanto ele [Harker] cai semiconsciente)... e depois desaparece pela maior parte das, mais ou

menos, trezentas páginas restantes.[21] Esse é um dos truques mais notáveis e sedutores da literatura inglesa, uma trompe l'oeil, que em raras ocasiões foi igualada. Stoker cria seu monstro imortal, ameaçador, da mesma forma que uma criança cria a sombra de um coelho gigante na parede pelo simples menear de seus dedos em frente à luz.

A maldade do Conde parece totalmente predestinada; o fato de ele vir a Londres com seus "abundantes milhões" não procede de nenhum ato de maldade de um mortal; a penitência de Harker no Castelo de Drácula não é o resultado de nenhum pecado ou fraqueza íntima; ele aparece na soleira da porta do Conde porque seu chefe assim lhe ordenou. Semelhantemente, a morte de Lucy Westenra não é uma morte merecida. Seu encontro com Drácula no cemitério de Whitby é tão moralizante quanto ser atingido por um raio durante uma partida de golfe. Não há nada em sua vida que justifique o fim a que ela chega, nas mãos de Van Helsing e de seu noivo, Arthur Holmwood — seu coração atravessado por uma estaca, sua cabeça decepada, sua boca cheia de alho.

Não que Stoker ignorasse a ideia do mal interior ou o conceito bíblico de vontade própria; em Drácula, tal conceito é personificado pelo mais sedutor dos maníacos, o senhor Renfield, que também simboliza a raiz do vampirismo — o canibalismo. Renfield, que está trilhando sua ascensão às altas esferas pelo caminho mais duro (começa comendo moscas; progride para aranhas, para, então, jantar passarinhos), convida o Conde para ir ao hospício de Seward, tendo perfeita consciência do que estava fazendo — mas sugerir que ele é um personagem importante o suficiente para assumir a responsabilidade por todos os terrores que sucedem é sugerir o absurdo. Seu caráter, ainda que sedutor, não é forte o bastante para sustentar tal peso; partimos do princípio de que, se Drácula não tivesse usado Renfield, ele iria achar outro jeito.

De certo modo, foi a moral da época em que Stoker escreveu que ditou que a maldade do Conde deveria vir de fora, porque muito dessa maldade personificada pelo Conde tem sua origem na perversão sexual. Stoker revitalizou a lenda do vampiro principalmente porque escreveu um romance que quase palpita de energia sexual. O Conde jamais ataca Jonathan Harker; na verdade, ele está prometido às estranhas irmãs que vivem com ele no castelo. O único contato de Harker com estas criaturas voluptuosas, porém letais, é de cunho sexual, e é apresentada em seu diário numa descrição bastante explícita, para a Inglaterra da virada do século.

> De joelhos, a jovem se inclinou sobre mim de forma lasciva. Havia uma voluptuosidade deliberada que era ao mesmo tempo excitante e repulsiva, e ao curvar o pescoço ela chegou a lamber os beiços, como um animal. À luz da lua, eu podia ver os lábios úmidos e vermelhos brilhando, assim como a língua escarlate, que se projetava por entre os dentes brancos e afiados. Ela baixava cada vez mais a cabeça, e os lábios afastavam-se de minha boca e queixo,

> parecendo prestes a se colar sobre a minha garganta. Então ela se deteve. Eu podia ouvir o ruído de sua língua enquanto ela lambia os dentes e os lábios, e sentir o hálito quente em meu pescoço (...) Eu podia sentir o tato macio dos lábios na pele ultrassensível do meu pescoço, e a dureza de dois dentes afiados que não faziam mais do que tocá-lo. Fechei os olhos num êxtase lânguido e esperei — esperei, com o coração aos pulos.

Na Inglaterra de 1897, uma moça que ficasse "de joelhos" não era o tipo de moça que você levaria para conhecer a sua mãe. Harker está a ponto de ser oralmente violado e não se incomoda nem um pouco com isso. E não tem problema, porque a culpa não foi dele. Em matéria de sexo, uma sociedade altamente moralista pode encontrar uma válvula de escape psicológica no conceito de mal exterior: esta coisa é maior que nós dois, meu bem. Harker fica ligeiramente desapontado quando o Conde entra e interrompe esse pequeno tête-à-tête. Provavelmente, a maioria dos excitados leitores de Stoker, também.

Semelhantemente, o Conde só ataca mulheres: primeiro, Lucy, depois, Mina. As reações de Lucy à mordida do Conde são muito parecidas com as sensações de Jonathan com as estranhas irmãs. Para ser perfeitamente vulgar, Stoker diz, num estilo cheio de classe, que Lucy está gozando como uma louca. De dia, uma Lucy cada vez mais pálida, porém perfeitamente apolínea, conduz um namoro decoroso e dentro dos padrões com aquele a quem está prometida, Arthur Holmwood. À noite, ela se embriaga num abandono dionisíaco com seu sedutor sombrio e sanguinário.

Na mesma época, na vida real, a Inglaterra estava experimentando o modismo do mesmerismo. Franz Mesmer, o pai do que nós hoje chamamos de hipnotismo, fazia apresentações da façanha. Como o Conde, Mesmer tinha preferência por jovens donzelas, e as conduzia ao transe apalpando seus corpos... inteiros. Muitas experimentaram "sentimentos maravilhosos que pareciam culminar numa explosão de prazer". Me parece provável que estas "culminantes explosões de prazer" eram de fato orgasmos — mas pouquíssimas mulheres solteiras da época reconheceriam um orgasmo se topassem de cara com ele, e o efeito era visto simplesmente como um dos mais prazerosos efeitos colaterais de um processo científico. Muitas dessas moças voltavam a Mesmer implorando para serem mesmerizadas novamente. "The men don't like it but the little girls understand", ou "os homens não gostam, mas as menininhas entendem," como diz a velha canção de rhythm and blues. De qualquer modo, a questão levantada com relação ao vampirismo se aplica também ao mesmerismo: a "culminante explosão de prazer" foi bem aceita porque vinha de fora; as jovens, ainda que experimentando o prazer, não podiam ser responsabilizadas.

Essas fortes sugestões sexuais são certamente uma das razões pelas quais o cinema manteve um caso amoroso tão longo com o vampirismo, começando por Max Schreck em Nosferatu, seguindo através

da interpretação de Lugosi (1931), a de Christopher Lee, até Os vampiros de Salem (1979), onde a interpretação de Reggie Nalder fecha o círculo com Max Schreck novamente.

No fim das contas, é uma chance de mostrar mulheres em sumários trajes de dormir e rapazes dando os piores chupões que você já viu nas garotas adormecidas, e de encenar, repetidas vezes, uma situação da qual os cinéfilos parecem nunca se cansar: a cena primordial de estupro.

Mas, talvez haja mais coisa por trás dessa sexualidade do que à primeira vista. Antes, eu mencionara minha crença pessoal de que muito do que nos atrai nas histórias de terror é que elas nos permitem exercitar aqueles sentimentos e emoções antissociais, que a sociedade nos exige manter escondidos na maior parte das circunstâncias, para o bem da sociedade e para o nosso próprio. De qualquer maneira, Drácula certamente não é um livro sobre o sexo "normal"; não tem nenhum Papai e Mamãe rolando aqui. O Conde Drácula (bem como as estranhas irmãs) estão aparentemente mortos da cintura para baixo; eles só fazem amor com a boca. A base sexual de Drácula é um oralismo infantil juntamente com um forte interesse em necrofilia (e pedofilia, diriam alguns, considerando Lucy no seu papel de dama vaporosa). É também sexo sem compromisso e, no singular e divertido termo inventado por Erica Jong, o sexo em Drácula pode ser visto como o melhor exemplo de "trepada sem zíper". Essa atitude infantil, reprimida, com relação ao sexo, pode ser uma das razões pelas quais o mito do vampiro — que nas mãos de Stoker parece dizer: "Eu vou estuprá-la com a boca e você vai adorar; ao invés de contribuir com potente fluido para o seu corpo, eu vou sugá-lo" — tem sido tão popular entre os adolescentes, ainda tentando se entender com sua própria sexualidade. O vampiro parece ter encontrado o atalho entre todas as máximas culturais a respeito do sexo... e, para completar, ainda é imortal.

6

Há outros elementos interessantes no livro de Stoker, toda sorte deles, mas são os elementos de mal exterior e violação sexual que parecem ter dado mais poder ao romance. Podemos observar o legado das estranhas irmãs de Stoker nas maravilhosamente luxuriantes e voluptuosas vampiras do filme da Hammer de 1960, As noivas de Drácula (e também aprendermos, na melhor tradição moralista do cinema de terror, que o resultado do sexo sacana é uma estaca atravessada no coração enquanto você estiver tirando uma soneca, dentro do caixão), e dezenas de outros filmes, tanto antes desse quanto depois.

Quando escrevi meu próprio romance de vampiro, 'Salem, decidi diminuir bastante a carga sexual, sentindo que numa sociedade em que o homossexualismo, o sexo grupal, o sexo oral e até mesmo, Deus tenha

piedade de nós, a chuva dourada, se tornaram temas de apreciação pública (para não mencionar, se é que você acredita na seção de cartas da Penthouse, o sexo com diversas formas de frutas e legumes), o mecanismo sexual que serviu de engrenagem no livro de Stoker poderia estar enferrujado.

Até certo nível isso provavelmente é verdade. Hazek Court com os peitos saltando do decote do vestido (bem... quase) em O corvo (1963), da American-International Pictures, parece hoje quase cômica, para não mencionar a pitoresca imitação de Rodolfo Valentino de Bela Lugosi, no Drácula da Universal, da qual até os fãs mais aficionados de terror e os ratos de cinema não conseguiram evitar dar umas risadinhas. Mas o sexo vai, quase certamente, continuar a ser uma força propulsora no gênero de terror; sexo, que é às vezes apresentado freudianamente disfarçado, tal como a criação vaginal de Lovecraft, o Grande Cthulhu. Depois de vislumbrar, pelos olhos de Lovecraft, essa criatura gélida e repugnante, com múltiplos tentáculos nem precisamos imaginar por que Lovecraft manifestou "pouco interesse" em sexo.

Grande parte do sexo na ficção de terror está profundamente envolvido em delírios de poder; é o sexo fundamentado em relações em que um parceiro está totalmente sob o controle do outro; o sexo que quase inevitavelmente conduz a um final infeliz. Refiro-me, por exemplo, a Alien, o 8º passageiro, em que os dois membros femininos da tripulação permanecem na mais perfeita obscuridade até o clímax, quando Sigourney Weaver precisa combater o terrível caroneiro interestelar, que tinha conseguido ocupar até seu minúsculo barco de salva-vidas espacial. Durante esta batalha final, a senhora Weaver está vestindo uma calcinha e uma fina camiseta que lhe deixa os seios à mostra e, nesse momento, é possível relacioná-la com qualquer uma das vítimas de Drácula do ciclo de filmes da Hammer nos anos 1960. A questão parece ser que "A garota estava bem até tirar a roupa".[22]

A tarefa de se criar terror é bem semelhante à de se paralisar um oponente nas artes marciais — é questão de se encontrar pontos vulneráveis e aí aplicar a força. O ponto de pressão psicológica mais óbvio é a certeza da nossa própria mortalidade. É com certeza o mais universal. Entretanto, numa sociedade que confere tanta importância à beleza física (numa sociedade, em suma, onde umas poucas espinhas causam agonia psicológica) e à potência sexual, uma inquietação bem fundamentada e uma ambivalência de ordem sexual tornam-se mais um ponto de pressão natural, e um daqueles que o escritor de histórias ou filmes de terror procura instintivamente. Nos épicos de capa e espada de Robert E. Howard, por exemplo, as personagens obesas do sexo feminino são apresentadas como monstros da depravação sexual, generosas em sadismo e exibicionismo. Como apontado anteriormente, uma das mais bem-sucedidas concepções de cartazes para cinema de todos os tempos apresenta o monstro — seja ele um MOE (monstro de olhos esbugalhados) da obra

Guerra entre planetas ou a múmia do remake de 1959 da Hammer do original da Universal — andando pela escuridão ou pelas ruínas em chamas de alguma metrópole, com o corpo de uma belezinha nos braços. A bela e a fera. Você está sob o meu domínio. Rá, rá, rá! E aí está a cena do estupro novamente. E o perverso estuprador é o Vampiro, não só obtendo favores sexuais, mas também tirando a vida. E, talvez, o melhor de tudo, aos olhos daqueles milhões de adolescentes que viram o Vampiro criar asas e voar para o quarto de alguma jovem donzela adormecida, seja o fato de que o Vampiro não precisou nem ficar de pau duro para conseguir fazer isso. O que pode ser melhor do que isso para alguém no limiar da vida sexual, muitos dos quais tendo sido ensinados (e com certeza o foram, embora não pelos filmes) que as relações sexuais de sucesso estão baseadas na dominação do homem e submissão da mulher? O que há de irônico a esse respeito é que a maioria dos garotos de 14 anos, que só muito recentemente descobriu seu próprio potencial sexual, apenas se sente capaz de dominar com sucesso o pôster central da Playboy. O sexo leva os adolescentes a sentirem muitas coisas, mas uma delas, falando francamente, é o pânico. Os filmes de terror em geral e os filmes de Vampiro, em particular, estão aí para confirmar esse sentimento. Sim, eles dizem, sexo é assustador; sexo é perigoso. E eu posso lhe provar isso aqui e agora. Sente-se, rapaz. Pegue sua pipoca. Quero lhe contar uma história...

7

Basta de portentos sexuais, pelo menos por enquanto. Vamos agora virar a terceira carta dessa difícil mão de tarô. Esqueça, por enquanto, Michael Landon e a American-International Pictures. Olhe atentamente, se você tiver coragem, para o rosto do verdadeiro Lobisomem. Seu nome, caro leitor, é Edward Hyde.

Robert Louis Stevenson concebeu O médico e o monstro como um romance pura e simplesmente chocante, uma obra literária sem valor artístico, com a esperança de transformá-lo numa máquina de dinheiro. O romance aterrorizou sua esposa de tal forma que Stevenson queimou o manuscrito original e o reescreveu, injetando nele uma leve exaltação moral para agradá-la. Dos três livros aqui discutidos, O médico e o monstro é o mais curto (com uma média de setenta páginas, em tipologia pequena) e, sem dúvida, o de melhor estilo. Se Bram Stoker nos brinda com cenas ímpares de terror em seu Drácula, nos fazendo sentir — depois do confronto de Harker com o Conde, na Transilvânia; de Lucy Westenra ser atravessada pela estaca; da morte de Renfield; e do batismo de Mina — como se tivéssemos sido atingidos no queixo por um brutamontes, a narrativa breve e admonitória de Stevenson é como um golpe rápido e mortal de um picador de gelo.

Como num inquérito policial (com o que o crítico G. K. Chesterton a comparou), a narrativa nos é revelada através de uma série de vozes diferentes, e é através do testemunho dos envolvidos que se desenrola a triste história do Dr. Jekyll.

Ela começa quando o advogado do Dr. Jekyll, senhor Utterson, e um primo distante, um tal de Richard Enfield, caminham por Londres, certa manhã. Quando passam por "um certo sinistro edifício de apartamentos" com "uma fachada cuja tinta está descascando" e uma porta "embolorada e manchada", Enfield é levado a contar ao primo uma história sobre aquela porta em particular. Ele estava nas proximidades dali, certa manhã, ele diz, quando observou duas pessoas se aproximando da esquina, vindas de direções opostas — um homem e uma menininha, eles colidem. A menina cai no chão e o homem — Edward Hyde — simplesmente continua andando, pisoteando a menina que não parava de gritar. Forma-se uma multidão (o que todas essas pessoas estão fazendo na rua às três horas de uma manhã fria de inverno nunca é explicado, talvez estivessem todos discutindo o que Robinson Crusoé usou como bolsos quando ele nadou para fora do navio que afundava) e Enfield agarra o senhor Hyde pelo pescoço. Hyde é um homem de fisionomia tão repugnante que Enfield acaba sendo obrigado a protegê-lo da turba, que parece estar a ponto de fazê-lo em pedacinhos: "Nós mantínhamos as mulheres o mais afastadas possível, porque elas se tornaram selvagens como gaviões", conta Enfield a Utterson. Além do mais, o médico que foi chamado "ficou pálido e doente de vontade de matá-lo". Mais uma vez, vê-se o escritor de terror como o agente da norma; a multidão que se formou está se protegendo rigorosamente do mutante, e eles parecem ter encontrado no repugnante senhor Hyde o melhor dos motivos para tanto — apesar de Stevenson nos dizer logo, por Enfield, que exteriormente não parece haver nada de muito errado com Hyde. Ainda que ele não seja nenhum John Travolta, também não é Michael Landon ostentando um casaco de peles sobre a jaqueta da universidade.

Hyde, admite Enfield a Utterson, "estava tranquilo como o Diabo". Quando Enfield exige compensação em nome da mocinha, Hyde desaparece pela referida porta e volta pouco tempo depois com 100 libras, dez em ouro e um cheque com o restante do valor. Ainda que Enfield não diga, nós descobrimos mais adiante que a assinatura do cheque é de Henry Jekyll.

Enfield encerra seu relato com uma das mais expressivas descrições de Lobisomem de toda ficção de terror. Mesmo que a descrição seja muito diferente do que nós geralmente entendemos por descrição, ela é muito eloquente — todos entendemos o que Stevenson quer dizer, e ele previu que isso aconteceria, porque aparentemente sabia que todos nós somos macacos velhos na tarefa de nos proteger dos mutantes:

> "Não é fácil descrevê-lo. Há algo de errado com sua aparência; algo de desagradável, algo de positivamente detestável. Nunca vi um homem com quem tivesse antipatizado tanto, e agora mal sei por

quê. Deve ser deformado, de algum modo; passa uma forte impressão de deformidade, embora eu não esteja apto a especificá-la. É um homem de aparência extraordinária, e no entanto não sou capaz de mencionar uma única característica incomum (...) E não é por me falhar a memória, pois afirmo-lhe que sou capaz de visualizá-lo neste exato instante."

Foi Rudyard Kipling, anos mais tarde e em outra história, que deu nome ao que perturbava Enfield no senhor Hyde. Deixando de lado os acônitos e as poções (e o próprio Stevenson repudiou o artifício da poção fumegante como "embromação demais"), é muito simples: em algum ponto do senhor Hyde, Enfield sentiu o que Kipling chamou de a Marca da Besta.

8

Utterson tem informações pessoais, com as quais a história de Enfield se encaixa perfeitamente (meu Deus, a construção do romance de Stevenson é linda; desenrola-se com a perfeição do tique-taque de um relógio suíço). Ele tem a apólice da herança de Jekyll e sabe que seu herdeiro é Edward Hyde. Também sabe que a porta que Enfield mostrou fica nos fundos da casa de Jekyll.

Vamos nos desviar um pouco da estrada principal. O médico e o monstro foi publicado uns bons trinta anos antes de as ideias de Sigmund Freud começarem a se popularizar, mas, nas duas primeiras partes do romance de Stevenson, o autor nos dá uma metáfora surpreendentemente cabível para os conceitos freudianos de mente consciente e inconsciente — ou, para ser mais específico, do contraste entre o superego e o id. Temos aqui um enorme prédio de apartamentos. Pelo lado de Jekyll, o lado que é mostrado aos olhos de todos, parece um prédio adorável, gracioso, habitado por um dos médicos mais respeitados de Londres. Do outro lado — mas ainda uma parte do mesmo prédio — vemos a miséria e a sujeira, pessoas do lado de fora, fazendo sabe-se lá o quê às três horas da manhã, e aquela porta "embolorada e manchada", assentada numa "fachada cuja tinta está descascando". Do lado de Jekyll todas as coisas estão em ordem e a vida transcorre perfeita e apolínea. Do outro lado, Dionísio cavalga sem rédeas. Entra Jekyll aqui, sai Hyde ali. Mesmo que você seja antifreudiano e não compartilhe do vislumbre de Stevenson sobre a psique humana, talvez concorde que aquele edifício serve como um bom símbolo para a dualidade da natureza humana.

Bem, de volta à vaca fria. A próxima testemunha de real importância no caso é uma empregada que presencia o assassinato que transforma Hyde num fugitivo do cadafalso. É o assassinato de Sir Danvers Carew e, quando Stevenson esboça-o para nós, escutam-se ecos de cada um dos

piores assassinatos que ocuparam os tabloides de nossa época: Richard Speck e as estudantes de enfermagem; Juan Corona; até mesmo o desafortunado Dr. Herman Tarnower. Aqui, vemos o instante em que a fera captura a sua presa frágil e desprevenida, agindo não com astúcia e inteligência, mas somente com estúpida e niilista violência. Pode haver coisa pior? Aparentemente, sim: seu rosto não é tão diferente assim do rosto que você e eu vemos no espelho do banheiro toda manhã.

> "Então, subitamente, foi tomado por um acesso de fúria, batendo com os pés, brandindo a bengala, agindo (...) como um louco. O cavalheiro idoso recuou um passo, com o ar de alguém bastante surpreso e um tanto magoado, e aquele Mr. Hyde perdeu totalmente o controle, cobrindo-o de pauladas até derrubá-lo no chão. No instante seguinte, com a fúria de um símio, estava pisoteando a vítima e despejando sobre ela uma chuva de pancadas, sob a qual os ossos se partiam de forma audível e o corpo caía no meio da rua. Diante do horror daquela visão e daqueles sons, a criada desmaiou."

A única coisa que falta aqui para completar a manchete do tabloide é uma inscrição de LITTLE PIGGIES ou HELTER SKELTER, num muro das redondezas, escrito com o sangue da vítima. Mais adiante, Stevenson nos informa que "o bastão com que aquela atrocidade fora cometida, embora fosse de madeira pesada e rígida, de primeira qualidade, havia partido ao meio com o esforço daquela desumana crueldade. Uma das metades rolara até a sarjeta mais próxima...".

Stevenson, aqui e em outros momentos, descreve Hyde como semelhante a um gorila. Sugere que Hyde, como Michael Landon, de I Was a Teenage Werewolf, representa um retrocesso na escala evolutiva, algo de cruel na estrutura humana, que ainda não foi aprimorado... e não é isso o que realmente nos assusta no mito do Lobisomen? É a volta do mal interior, e não é de se surpreender que alguns clérigos da época de Stevenson tenham aclamado sua história. Eles aparentemente reconheciam uma parábola quando liam uma, e viam a cruel surra dada por Hyde em Sir Danvers Carew com o retorno triunfal do velho Adão. Stevenson sugere que o rosto do Lobisomem é o nosso próprio rosto, e isso tira um pouco da graça da famosa resposta de Lou Costello a Lon Chaney Jr., em Abbott and Costello Meet Frankenstein (Abbott e Costello encontram Frankenstein). Chaney, no papel do perseguido duas caras Larry Talbot, lamenta com Costello: "Você não entende. Quando a lua surgir, eu vou me transformar num lobo." Ao que Costello responde: "É... você e mais uns cinco milhões de outros caras."

De toda forma, o assassinato de Carew conduz a polícia ao apartamento de Hyde, no Soho. O pássaro fugiu da gaiola, mas o inspetor da Scotland Yard encarregado da investigação tem certeza de que vai pegá-lo, porque Hyde ateou fogo em seu talão de cheques. "Ora, dinheiro é vida

para o homem. Nada mais temos a fazer além de esperar por ele no banco e distribuir os impressos dizendo que ele é procurado."

Mas Hyde, naturalmente, tem outra identidade para usar. Jekyll, finalmente de volta à razão, determina-se a nunca mais usar a poção novamente. Então, ele descobre, para seu horror, que a transformação começa a ocorrer espontaneamente. Ele criara Hyde para escapar às exigências de decoro, mas descobriu que o mal tem suas próprias exigências; no fim das contas, ele se torna prisioneiro de Hyde. O clero saudou O médico e o monstro porque acreditou que o livro mostrasse os amargos resultados de se permitir a expansão da "natureza mais ignóbil" do homem além dos mais rígidos limites; os leitores modernos estão mais aptos a simpatizar com Jekyll como um homem procurando uma válvula de escape — mesmo que momentânea — da camisa de força que a recatação e o moralismo vitorianos representavam. No entanto, quando Utterson e o mordomo de Jekyll, Poole, invadem o laboratório, Jekyll está morto... e é o corpo de Hyde que eles encontram. O pior dos horrores tinha acontecido; o homem morrera pensando como Jekyll e com a aparência de Hyde; o pecado secreto (ou a Marca da Besta, se preferir), que ele esperava manter escondido de todos, estava agora indelevelmente estampado em sua face. Ele conclui sua confissão com as palavras: "Aqui, então, enquanto ponho de lado a pena e selo minha confissão, a vida do infeliz Henry Jekyll chega ao fim."

É fácil — fácil demais — ser capturado pela história de Jekyll e seu feroz alter ego e entendê-la como uma parábola religiosa contada nos termos de uma história de terror. É uma história moral, claro, mas me parece ser também um estudo detalhado da hipocrisia — suas causas, seus perigos, seus danos ao espírito.

Jekyll é o hipócrita que cai no abismo do pecado secreto; Utterson, o verdadeiro herói do livro, é o extremo oposto de Jekyll. Por conta disto me parecer importante, não só para o livro de Stevenson, mas para todo o conceito de Lobisomem, permita-me tomar um minutinho de seu tempo para citar o livro novamente. É assim que ele apresenta Utterson na primeira página de O médico e o monstro:

> "Mr. Utterson, o advogado, era um homem de fisionomia austera, jamais iluminada por um sorriso. Falava de maneira seca, desajeitada e sucinta. Era tímido quanto aos sentimentos; alto, desinteressante e enfadonho — mas, ainda assim, de certo modo cativante[23] (...) Era austero para consigo mesmo; bebia gim quando estava sozinho para mortificar um gosto por vinhos finos, e, embora apreciasse o teatro, não entrava num deles fazia vinte anos."

Sobre os Ramones, um divertido conjunto de punk rock que surgiu uns quatro anos atrás,[24] Linda Ronstadt disse que "A música deles é tão

tensa, que pode causar hemorroidas". Dá para dizer o mesmo sobre Utterson, que no livro tem a função de estenógrafo da corte e ainda assim consegue se sobressair como a personagem mais atraente. Ele é um vitoriano pedante de primeira linha, naturalmente, e dá medo pensar num filho ou filha educados pelo velho, mas o que Stevenson quer dizer é que há nele um tanto de hipocrisia, como em qualquer homem sobre a Terra. ("Nós podemos pecar em pensamento, palavras ou ação", diz o velho credo metodista, e suponho que, por pensar em vinhos finos enquanto bebe gim com gelo, nós poderíamos dizer que Utterson é um hipócrita em pensamento... mas já estamos entrando numa área cinzenta e instável, em que o conceito de livre-arbítrio parece mais complicado de entender: "A mente é um macaco", medita o protagonista de Robert Stone em Dog Soldiers, e ele está certo).

A diferença entre Utterson e Jekyll é que Jekyll só beberia gim no lugar de vinhos finos em público. Na privacidade de sua biblioteca, ele é o tipo de homem que seria capaz de beber uma garrafa inteira de um bom vinho do Porto (e, provavelmente, regozijar-se de que não vai precisar dividi-la, bem como seus finos charutos jamaicanos). Talvez ele não quisesse ser encontrado morto assistindo a um show de dançarinas no West End, mas fica mais que feliz de assistir ao show na pele de Hyde. Jekyll não quer mortificar nenhum de seus prazeres. Só quer desfrutá-los em segredo.

9

Tudo isso é muito interessante, você pode estar dizendo, mas o fato é que não apareceu nenhum bom filme de lobisomem nos últimos dez ou 15 anos (um ou outro filminho feito para televisão, como Moon of the Wolf [Lua do lobo], mas estes nem contam); apesar de ter surgido um bom número de filmes sobre a dupla Jekyll/Hyde,[25] não acredito que tenha havido nenhum remake (ou apropriação) decente da história de Stevenson desde Daughter of Dr. Jekyll (Filha de Jekyll) da American-International no fim da década de 1950, e, mesmo assim, aquilo representou um triste declínio para um dos primeiros Cientistas Loucos, uma figura que a maioria dos fãs de terror vê com uma boa dose de afeição.

Mas lembre-se que o que nós estamos discutindo aqui, a raiz do problema, é o velho conflito entre o id e o superego, o livre-arbítrio de praticar o mal ou negá-lo... ou, nas próprias palavras de Stevenson, o conflito entre mortificação e gratificação. Essa velha luta é a pedra angular do Cristianismo, mas, se você quiser enquadrar a discussão em termos míticos, ela sugere uma outra dicotomia: a já anteriormente mencionada cisão entre o apolíneo (a criatura de intelecto, da moralidade, da nobreza, "sempre galgando o caminho da retidão") e o dionisíaco (deus das festanças

e do prazer físico; o lado relaxe-e-goze da natureza humana). Se você tentar levar essa questão para além do mítico, vai chegar bem perto de separar completamente o corpo e a mente... que é a impressão exata que Jekyll quer causar a seus amigos: que ele é uma criatura puramente espiritual, sem quaisquer gostos ou necessidades humanos. É difícil imaginar o sujeito sentado num boteco com um jornal nas mãos.

Se encararmos a história de Jekyll e Hyde como um conflito pagão entre o potencial apolíneo e os desejos dionisíacos, vamos perceber que o mito do Lobisomem perpassa, sim, um grande número de filmes e romances contemporâneos.

Talvez o melhor exemplo de todos seja o filme de Alfred Hitchcock, Psicose, ainda que, com toda deferência ao mestre, a ideia já houvesse sido explorada no romance de Robert Bloch. Bloch, na verdade, vinha aprimorando esta visão peculiar da natureza humana em vários livros anteriores, incluindo A echarpe (que se inicia com aquelas maravilhosas palavras: "Fetiche? Pode ser. Tudo que sei é que sempre tive de carregá-lo comigo...") e The Deadbeat (O malandro). Esses livros não são, pelo menos tecnicamente falando, romances de terror; não há sequer um monstro ou acontecimento sobrenatural à vista. São rotulados de "romances de suspense". Mas se nós os encararmos com o conflito apolíneo/dionisíaco em mente, constatamos que eles estão mais para romances de terror; cada um deles lida com o psicopata dionisíaco escondido sob a fachada de normalidade apolínea... porém emergindo vagarosa e terrivelmente. Resumindo, Bloch escreveu vários romances de Lobisomem nos quais dispensou o artifício do acônito e da poção. O que aconteceu com Bloch quando ele cessou de escrever suas histórias sobrenaturais lovecraftianas (isso nunca se deu por completo; veja o recente Strange Eons [Eras estranhas]) não foi que ele deixou de ser um escritor de terror; ele simplesmente alternou sua perspectiva do exterior (das estrelas, do fundo do mar, das planícies de Leng ou de um campanário deserto de uma igreja provinciana em Rhode Island) para o interior... para o local onde repousa o Lobisomem. Pode ser que, um dia, esses três romances — A echarpe, The Deadbeat e Psicose — venham a ser compilados num único volume, como trilogia, assim como o foram O destino bate à sua porta, Double Indenmity (Dupla indenização) e Mildred Pierce, de James M. Cain — porque, à sua maneira, os romances escritos por Robert Bloch nos idos de 1950 tiveram tanta influência no curso da ficção americana quanto o tiveram os romances dos "canalhas-de-bom-coração" de Cain nos anos 1930. E ainda que os métodos de ataque sejam radicalmente diferentes em cada caso, tanto os romances de Cain quanto os de Bloch são grandes romances policiais; ambos os autores adotam uma visão naturalista da vida americana; ambos exploram a ideia do protagonista como anti-herói; e ambos apontam o conflito apolíneo/dionisíaco central, tornando-se, assim, romances de Lobisomem.

Psicose, o mais conhecido dos três, trata de Norman Bates e, da forma como é caracterizado por Anthony Perkins no filme de Hitchcock,

Norman é o mais prega-presa e propenso às hemorroidas dos homens. Para o mundo externo (ou para aquela pequena parte dele que se preocuparia com o proprietário de um motel decadente de beira de estrada), Norman é um sujeito absolutamente normal. Parece ser um cara gente fina. Certamente, Janet Leigh não vê o menor motivo para temê-lo nos últimos momentos de sua vida.

Mas Norman é o Lobisomem. Só que, em vez de ficar com o corpo cheio de pelos, ele se transforma vestindo as anáguas, os vestidos e a combinação de sua mãe — retalhando os hóspedes em vez de mordê-los. Da mesma maneira que Dr. Jekyll tem aposentos secretos no Soho e "a porta do Sr. Hyde", nós descobrimos que Norman tem seu próprio lugar secreto, onde suas duas personas se encontram: nesse caso, um buraco na parede por trás de um quadro, que ele usa para ver as garotas se despirem.

Psicose funciona porque traz o mito do Lobisomem para dentro de casa. Não se trata de um mal externo ou predestinação; a culpa não está nas estrelas, mas em nós mesmos. Só ficamos sabendo que Norman é o Lobisomen externamente, quando ele veste as roupas da mãe e começa a falar com a voz dela; mas ficamos com a desagradável impressão de que, internamente, ele é o Lobisomem o tempo todo.

Psicose gerou um sem-número de imitações, muitas delas reconhecíveis imediatamente pelos seus títulos, que sugerem mais que um ou outro esqueleto dentro do armário: Straitjacket (Camisa de força) (Joan Crawford faz as honras da casa nesse filme corajoso, embora um pouco exagerado, produzido a partir de um roteiro de Bloch), Dementia 13 (o primeiro longa-metragem de Francis Coppola), Nightmare (Pesadelo) (filme da Hammer), Repulsa ao sexo. Esses são apenas alguns filhotes do filme de Hitchcock, que foi adaptado para as telas por Joseph Stefano. Stefano, em seguida, foi dirigir a série de televisão Quinta dimensão, que discutiremos posteriormente.

10

Eu estaria sendo ridículo se sugerisse que toda ficção de terror moderna, tanto impressa quanto em celuloide, pode ser reduzida a esses três arquétipos. Isso simplificaria enormemente as coisas, mas seria uma falsa simplificação, mesmo se eu sacasse a carta do Fantasma no tarô, por precaução. A coisa não se restringe ao Monstro, ao Vampiro e ao Lobisomem; há outros monstrengos nas trevas lá fora, também. Mas esses três dão conta de uma ampla parcela da ficção de terror moderna. Nós podemos vislumbrar a forma indistinta da Coisa Sem Nome em O monstro do ártico, de Howard Hawks (ela é, no fim das contas — o que sempre me deixou muito desapontado —, Jim Arness fantasiado de vegetal intergaláctico). O Lobisomem dá as caras na forma de Olivia de Havilland

em A dama enjaulada, e como Bette Davis em O que aconteceu com Baby Jane?. Vemos também a sombra do Vampiro em filmes tão diversos quanto O mundo em perigo e A noite dos mortos-vivos e Zumbi, o despertar dos mortos, de George Romero... ainda que, nestes dois últimos, o ato simbólico de beber o sangue tenha sido substituído pelo canibalismo propriamente dito, os mortos devorando a carne de suas vítimas vivas.[26]

É também inegável que os produtores de cinema parecem estar sempre retornando a esses três grandes monstros e penso que isso se deve, em grande parte, ao fato de eles serem realmente arquétipos; o que é o mesmo que dizer que eles são a argila que pode ser moldada facilmente pelas mãos de crianças inteligentes. E é exatamente isso o que tantos produtores de cinema que exploram o gênero parecem fazer.

Antes de deixar para trás esses três romances, bem como qualquer tipo de análise mais profunda da ficção sobrenatural do século XIX (se você quiser analisar o tema mais a fundo, permita-me recomendar o longo ensaio de H. P. Lovecraft, O horror sobrenatural na literatura), seria bom voltar ao começo e atinar para as virtudes que eles possuem enquanto romances.

Sempre houve uma tendência em ver as histórias populares do passado como documentos sociais, tratados morais, lições de História ou precursores de futuras e mais interessantes obras de ficção (tal como The Vampyre [O vampiro], de Polidori, seguido de Drácula ou The Monk, de Lewis, que de certa maneira prepara o terreno para o Frankenstein de Mary Shelley), vê-las como qualquer coisa, na realidade. Mas os romances existem por si próprios, cada qual com uma história para contar.

Quando mestres e alunos começam a discutir romances como Frankenstein, O médico e o monstro e Drácula, baseados nos próprios termos da obra — ou seja, como trabalhos sólidos de arte e imaginação —, a discussão é sempre muito breve. Os professores estão muito mais interessados em se prender aos defeitos, enquanto os estudantes tendem a se demorar em excentricidades divertidas como o diário fonográfico do Dr. Seward, o falar arrastado e exagerado de Quincey P. Morris ou o sacolão de literatura filosófica do monstro.

É verdade que nenhum desses livros se aproxima dos grandes romances do mesmo período e não vou teimar que sim; você só precisa comparar dois livros quase da mesma época — Drácula e Judas, o Obscuro, digamos — para fechar a questão. Mas nenhum romance sobrevive somente pela força de uma ideia — nem pelo seu estilo ou execução, como muitos escritores e críticos da literatura moderna parecem sinceramente acreditar... esses vendedores e vendedoras de carros luxuosos, mas sem motores dentro. Mas mesmo Drácula não sendo nenhum Jude, o romance de Stoker sobre o Conde continua a ressoar na mente, e continuará ressoando muito depois de o mais barulhento e monstruoso Varney, o Vampiro já ter se reduzido à sua insignificância; o mesmo se poderia dizer sobre o trato da Coisa Inominável por Mary Shelley e o trato do mito do Lobisomem por

Robert Louis Stevenson.

O que o pretenso escritor da ficção "séria" (que relegaria história e enredo ao fim de uma longa lista encabeçada por floreios e uma linguagem regular e fluente que a maioria dos professores de literatura das universidades chamam erroneamente de estilo) parece esquecer é que um romance é uma máquina, da mesma forma que um carro; um Rolls-Royce sem o motor pode ser considerado o mais luxuoso vaso de begônias do mundo, e um romance sem uma história torna-se nada mais que uma curiosidade, um pequeno jogo intelectual. Romances são máquinas e, independentemente do que se diga sobre esses três, seus autores os alimentaram com criatividade o suficiente para que eles corram macio, rápido e queimando o asfalto.

Por estranho que pareça, somente Stevenson foi capaz de meter o pé na tábua com sucesso mais de uma vez. Seus romances de aventura são lidos até hoje, contudo, os livros seguintes de Stoker, como A joia das sete estrelas e The Lair of the White Worm (O covil do verme branco), são bastante desconhecidos e pouco lidos, exceto pelos fãs mais aficionados da fantasia.[27] De maneira semelhante, os góticos posteriores de Mary Shelley caíram na obscuridade quase total.

Cada um dos três romances que nós discutimos destaca-se de alguma maneira, não somente como uma narrativa de terror ou uma história de suspense, mas como um exemplo de um gênero muito mais amplo: o dos romances, propriamente ditos.

Quando Mary Shelley cansa de explorar as implicações filosóficas do trabalho de Victor Frankenstein, ela nos brinda com inúmeras cenas poderosas de desolação e horror amargo — de forma mais marcante, talvez, no silencioso deserto polar, à medida que essa dança mútua de vingança se aproxima do fim.

Dos três, Bram Stoker é talvez o mais vigoroso. Seu livro pode parecer muito longo para os leitores e críticos contemporâneos, que decidiram que não se deve dedicar a uma obra de ficção popular mais tempo do que a um filme feito para a TV (a crença parecendo ser de que os dois são intercambiáveis). No entanto, no decorrer do livro somos premiados — se é que esta é a palavra correta — com cenas e imagens dignas de Doré: Renfield espalhando açúcar para atrair as moscas com toda a paciência incansável dos condenados; o empalamento de Lucy; a decapitação das estranhas irmãs por Van Helsing; a morte do Conde, que vem na forma de uma saraivada de tiros e uma corrida desesperada para a escuridão.

O médico e o monstro é uma obra-prima de concisão — o veredicto é de Henry James, não meu. Naquele indispensável manual de Wilfred Strunk e E. B. White, Os Elementos de Estilo, a 13ª regra para uma boa composição diz simplesmente: "Evite palavras desnecessárias." Lado a lado com O emblema rubro da coragem, de Stephen Crane, A volta do parafuso, de Henry James, O destino bate à sua porta, de James M. Cain, e Shoot, de

Douglas Fairbain, o romance de terror conciso de Stevenson poderia servir como exemplo para a 13ª regra de Strunk. É lá que as três palavras mais sábias de todos os manuais já escritos sobre a técnica de redação são mais bem-utilizadas. As caracterizações são rápidas, mas precisas; as personagens de Stevenson são rapidamente esboçadas, mas nunca caricaturadas. A atmosfera é sugerida, ao invés de excessivamente elaborada. A narrativa é tão talhada e reduzida quanto miniaturas de carros.

Vamos encerrar no ponto em que começamos, com a fantasia e o terror que esses três grandes monstros continuam a instigar na mente dos leitores. A faceta mais negligenciada de cada um deles pode ser o fato de que cada um consegue extrapolar a realidade e entrar num mundo de total fantasia. Mas, durante esse percurso, não somos deixados para trás; somos levados juntos e podemos ver esses arquétipos do Lobisomem, do Vampiro e do Monstro não como figuras do mito, mas sim como figuras próximas à realidade — o que quer dizer que somos conduzidos pela maior viagem das nossas vidas. E isso é, no mínimo, mais que "bom".

Cara... isso é demais.

18 A maior parte da história é involuntariamente hilária. O monstro se esconde num barraco que faz parte de um assentamento de camponeses. Um dos camponeses, Félix, calha de estar ensinando sua língua à namorada, uma nobre fugida da Arábia chamada Safie; desta maneira, o monstro aprende a falar; suas primeiras leituras são O paraíso perdido, Vidas de Plutarco e Werther, livros que ele achara num baú jogado numa vala. Esta tosca história-dentro-da-história só se compara à de Robison Crusoé, de Defoe, quando Crusoé tira toda a roupa, nada em direção ao navio semisubmerso que o naufragou e, então, segundo Defoe, enche os bolsos com toda sorte de preciosidades. Minha admiração por tal engenho não tem limites.

19 "Olha, o verdão voltou", meu filho Joe, de sete anos, diz toda vez que David Banner começa sua transformação de rasga-camisa e estraçalha-em-tiras-a-calça-comprida. Joe vê Hulk, com muita razão, não como um assustador agente do caos, mas como uma força cega da natureza destinada a fazer somente o bem. Estranhamente, a lição reconfortante que muitos filmes de horror parecem ensinar aos mais jovens é que o destino é generoso. Uma boa lição para os pequeninos, que tão corretamente se veem como depositários de forças maiores que eles mesmos.

20 O melhor monstro de Frankeinstein da Hammer foi, provavelmente, Christopher Lee, que chegou a quase eclipsar o Conde Drácula de Bela Lugosi. Lee, um grande ator, foi o único homem a se aproximar da interpretação de Karloff para a personagem, ainda que Karloff tenha sido

muito mais feliz em termos de concepção e direção. No fim das contas, Christopher Lee se saiu melhor como vampiro.

21 O Conde volta à cena mais seis vezes, a mais esplêndida delas, no quarto de Mina Murray Harker. Os homens invadem seu quarto logo depois da morte de Renfield e são saudados com uma cena digna de Bosch: o Conde agarrando Mina, seu rosto manchado com o sangue dela. Numa obscena paródia do sacramento do matrimônio, ele rasga, com a garra imunda, uma veia de seu próprio peito e a obriga a beber. Outras aparições do Conde são menos marcantes. Podemos vê-lo uma vez caminhando por uma avenida com um ridículo chapéu de palha e outra vez, ainda, paquerando uma garotinha, como um velho safado qualquer.

22 Acredito haver outro interlúdio extremamente sexista em Alien, o 8º passageiro, muito desapontador em termos de roteiro, independentemente de como o leitor se posicione a respeito da habilidade feminina comparada à do homem. A personagem de Sigourney Waver, que até então é apresentada como durona e heroica, causa a destruição da nave-mãe Nostromo (possivelmente ajudando na morte dos dois membros da equipe remanescentes) porque vai atrás do gato de estimação da nave. Com isso, habilita os machos da audiência, naturalmente, a relaxar, entreolhar-se e dizer um para o outro, alto ou telepaticamente: “Isso não é bem coisa de mulher?”. Esse é o ponto de virada cuja credibilidade depende de uma ideia sexista que o fundamente e nós podemos responder à questão levantada acima perguntando, em contrapartida: “Isso não é bem coisa de um porco chauvinista roteirista de Hollywood?”. Esta pequena virada gratuita não chega a estragar o filme, mas não deixa de ser uma decepção.

23 Devo admitir que, depois de ler a descrição de Utterson por Stevenson, eu me vi intrigado em como ele era cativante!

24 O primeiro álbum dos Ramones, homônimo, foi lançado em 1977 e a primeira edição de Dança macabra é de 1981. (N. do E.)

25 Três grandes atores interpretam o papel duplo: John Barrymore (1920), Frederich March (1932) e Spencer Tracy (1941). March recebeu um Oscar pelo papel, sendo um dos poucos atores que recebeu o prêmio de melhor ator por seu trabalho em um filme de terror.

26 Martin, de Romero, é uma versão de classe e graficamente sensual do mito do vampiro, e um dos poucos exemplos do mito conscientemente examinado em película. Romero estabelece o contraste entre a suposição romântica tão vital do mito (como a versão de Drácula de John Badham) e

a realidade medonha de se beber sangue de verdade, à medida que ele jorra das veias da vítima eleita pelo vampiro.

27 Para ser justo, devo acrescentar que Bram Stoker escreveu alguns contos absolutamente maravilhosos — "A pele vermelha" e "A casa do juiz" são provavelmente os mais conhecidos. Aqueles que apreciam contos macabros não podem deixar de ler sua compilação O hóspede de Drácula.

Capítulo Quatro

Uma inoportuna pausa autobiográfica

Anteriormente, eu disse que tentar analisar com sucesso o fenômeno do horror e do terror como um evento de cultura e mídia ao longo dos últimos trinta anos seria impossível sem um pouco de autobiografia. Parece-me que a hora de cumprir essa ameaça acaba de chegar. Que saco! Mas agora não tem mais jeito, até mesmo porque não posso me separar de um campo no qual estou definitivamente envolvido.

Os leitores que se veem recorrentemente atraídos por algum gênero em especial — faroestes, histórias de detetives, mistérios, ficção científica ou contos de aventura — raramente sentem o mesmo desejo de analisar psicologicamente os interesses de seus escritores favoritos (e os seus próprios), como o fazem os leitores de ficção de terror. Secretamente ou não, existe uma sensação de que o gosto pela ficção de terror é anormal. Escrevi um ensaio relativamente longo no começo de um dos meus livros (Sombras da noite) tentando analisar algumas das razões pelas quais as pessoas leem a ficção de terror e por que eu a escrevo. Não tenho o menor interesse em reacender a discussão aqui; se o leitor tiver interesse em se aprofundar no assunto, recomendo essa introdução; todos os meus parentes a adoraram.

A questão aqui é mais esotérica: por que as pessoas têm tanto interesse no meu interesse — e no delas próprias? Acredito, acima de qualquer coisa, que seja porque todos temos um postulado enterrado fundo nas nossas mentes: que o interesse por terror é doentio e aberrante. Assim, quando as pessoas dizem, "Por que você escreve esse tipo de coisa?", elas estão, na verdade, me convidando a deitar no divã e falar sobre a época em que me deixaram trancado no porão por três semanas, sobre como foi minha transição da fralda para o penico, ou sobre alguma possível rivalidade anormal entre irmãos. Ninguém quer saber se Arthur Hailey ou Harold Robbins levaram tempo demais para aprender a usar o penico, já que escrever sobre assuntos como bancos e aeroportos ou "Como Ganhei Meu Primeiro Milhão" parece ser uma coisa perfeitamente normal. Há algo de totalmente americano em querer saber como as coisas funcionam (o que acredito ajudar muito a explicar o sucesso fenomenal da seção de cartas da Penthouse. Na verdade, o que todas aquelas cartas

estão discutindo é o caminho das pedras do ato sexual; todas as maneiras possíveis de sexo oral e a mecânica de várias posições exóticas — tudo tão americano quanto a torta de maçã; a seção de cartas é um completo manual do sexo para os adeptos do "faça você mesmo"), mas também há algo desconfortavelmente estranho num gosto por monstros, casas assombradas e A Coisa Que Saiu Rastejando da Sepultura à Meia-noite. Os questionadores se transformam em cópias perfeitas daquele psiquiatra da tira em quadrinhos, Victor de Groot, ignorando o fato de que inventar coisas por dinheiro — que é o que todo escritor de ficção faz — é uma maneira bastante bizarra de se ganhar a vida.

Em março de 1979, fui convidado para ser um dos três palestrantes de uma mesa que discutiria o terror em um evento chamado de Ides of Mohonk (um encontro anual de escritores e fãs de mistério, patrocinado pela Murder Ink, uma elegante livraria especializada em obras de crime e mistério, em Manhattan). Durante a discussão da mesa, contei uma história que minha mãe me contou sobre mim — a coisa aconteceu quando eu tinha uns 4 anos, então talvez eu possa ser redimido por não me lembrar do fato em si, e sim da versão dela do ocorrido.

De acordo com minha mãe, eu tinha saído para brincar na casa de um vizinho — uma casa que era próxima aos trilhos do trem. Uma hora depois de ter saído, voltei (segundo ela) branco como um fantasma. Não falei nada o resto do dia; me recusava a dizer por que não tinha esperado para ser pego lá ou telefonado dizendo que queria ir para casa, nem tampouco por que a mãe de meu colega não tinha me acompanhado até em casa, mas deixado que eu voltasse sozinho.

Ficou-se sabendo que o garoto com quem eu brincava havia sido atropelado por um trem de carga enquanto atravessava ou brincava nos trilhos (anos mais tarde, minha mãe me disse que eles tinham recolhido os pedaços numa cesta de vime). Minha mãe nunca ficou sabendo se estava perto dele quando tudo aconteceu, se aconteceu antes mesmo que eu chegasse, ou se saí de perto depois do ocorrido. Talvez ela tivesse suas próprias suposições sobre isso. Mas, como eu disse, não tenho lembrança nenhuma do incidente; apenas de que me falaram dele alguns anos mais tarde.

Contei essa história em resposta a uma pergunta da plateia. Perguntaram: "Você consegue lembrar de alguma coisa particularmente terrível na sua infância?" — ou, em outras palavras, pode entrar, Sr. King, o doutor vai atendê-lo agora.

Robert Marasco, autor de Burnt Offerings (Oferendas consumidas) e Parlor Games (Jogos de sala de visita), disse que não conseguia se lembrar. Contei minha história do trem mais para que o cara que fez a pergunta não ficasse completamente desapontado, e terminei exatamente como o fiz aqui, dizendo que eu não conseguia me lembrar de verdade do ocorrido. Ao que o terceiro membro da mesa, Janet Jeppson (que é uma psiquiatra, além de romancista), disse: "Mas você vem escrevendo sobre ele desde então."

Houve um murmúrio de aprovação da audiência. Aqui estava um

gavetão onde eu podia ser arquivado... por Deus, havia um motivo. Eu escrevi 'Salem, O iluminado e destruí o mundo pela peste em A dança da morte porque vi esta criança ser atropelada por um lerdo trem de carga nos impressionáveis dias de minha infância. Acredito que esta seja uma ideia totalmente absurda — esse tipo de julgamento psicológico estilo "tiro no escuro" é pouco mais que astrologia barata.

Não que o passado não supra de trigo o moinho do escritor; é claro que sim. Um exemplo: tive o sonho mais real do qual posso me lembrar por volta dos 8 anos. Neste sonho, vi o corpo de um homem enforcado pendendo do poste do cadafalso sobre uma colina. Gralhas se empoleiravam nos ombros do cadáver, e atrás dele pairava um opressivo céu esverdeado, repleto de nuvens. O cadáver tinha uma inscrição: ROBERT BURNS. Mas, quando o vento fez o corpo se virar, vi que ele tinha o meu rosto — podre e carcomido pelos pássaros, mas era o meu rosto, sem dúvida nenhuma. E, então, o cadáver abriu os olhos e olhou para mim. Acordei gritando, com a certeza de que a cara morta estava me observando no escuro. Dezesseis anos mais tarde, utilizei o sonho como uma das imagens centrais de meu romance 'Salem. Só mudei o nome do defunto para Hubie Marsten. Em outro sonho — este um sonho recorrente em tempos de estresseao longo dos últimos dez anos —, estou escrevendo um romance numa casa velha que dizem que uma maluca assassina costuma rondar. Estou trabalhando num quarto do terceiro andar muito quente. Uma porta nos fundos do quarto dá para o sótão e eu sei — eu sei — que ela está lá, e que mais cedo ou mais tarde o som da minha máquina de escrever a fará vir atrás de mim (talvez ela seja um crítico do Times Book Review). Chega uma hora do sonho em que ela, finalmente, atravessa a porta como um horrível boneco de caixa de surpresas, cabelos grisalhos e olhos dementes, vociferando e brandindo um cutelo. E quando eu começo a correr, descubro que, de alguma maneira, a casa se expandiu para os lados — ficando cada vez maior — me deixando totalmente perdido. Quando acordo desse sonho, viro rapidamente para o lado da minha esposa na cama.

Contudo, todos nós temos pesadelos, e os usamos da melhor forma possível. Ainda assim, uma coisa é usar o sonho e outra bem diferente é sugerir que o sonho é causador de algo ou um fim em si mesmo. Isso é sugerir o ridículo a respeito de uma interessante subfunção do cérebro humano que tem pouca ou nenhuma aplicação prática no mundo real. Os sonhos são apenas os filmes do cérebro, fragmentos e resíduos da vida desperta, costurados em colchas de retalhos subconscientes pela parcimônia da mente humana, contrária a jogar qualquer coisa fora. Alguns desses filmes mentais são pornôs; alguns são comédias; outros são filmes de terror.

Acredito que os escritores são construídos, e não nascidos ou criados a partir de sonhos ou traumas infantis. Acredito que se tornar um escritor (ou um pintor, ator, diretor, bailarino, e assim por diante) é o resultado direto de uma vontade consciente. Naturalmente, tem de haver algum talento envolvido, mas o talento é um produto baratíssimo, mais barato que

sal de cozinha. O que separa o indivíduo talentoso daquele bem-sucedido é muita dedicação aos estudos e muito trabalho duro; um processo constante de aperfeiçoamento. Talento é uma faca cega que não corta nada, a menos que seja empunhada com muita força — uma força tão grande que a faca não está propriamente cortando, mas golpeando e quebrando (e, depois de dois ou três desses violentos golpes, ela pode vir a quebrar-se... pode ter sido o que aconteceu a escritores tão distintos quanto Ross Lockridge e Robert E. Howard). Disciplina e trabalho constante são as pedras de amolar sobre as quais a faca cega do talento é trabalhada até ficar afiada o suficiente, espera-se, para cortar até a carne e a cartilagem mais rija. Nenhum escritor, pintor ou ator — nenhum artista — foi presenteado com uma faca previamente amolada (ainda que umas poucas pessoas possuam facas absurdamente grandes; costumamos chamar o artista com a faca enorme de "gênio") e nós a afiamos com diferentes graus de zelo e aptidão.

Estou sugerindo que, para ser bem-sucedido, o artista de qualquer campo tem que estar no lugar certo no momento certo. O momento certo está nas mãos dos deuses, mas qualquer pessoa no mundo pode se esforçar para chegar ao lugar certo e aguardar.[28]

Mas qual é o lugar certo? Esse é um dos maiores e mais instigantes mistérios da experiência humana.

Lembro-me de ter ido certa vez, quando criança, procurar água com uma forquilha, na companhia de meu tio Clayton, o mais legítimo habitante do Maine que já existiu. Saímos, meu tio e eu, ele com sua camisa de flanela xadrez vermelha e preta e seu velho boné verde, eu com minha capa de borracha azul. Eu tinha uns 12 anos. Ele podia ter seus 40 ou 60. Levava sua forquilha debaixo do braço, um pedaço de galho de macieira bifurcado. Macieira era a melhor, segundo ele, ainda que o galho de vidoeiro servisse em situação de emergência. Havia também o bordo, mas tio Clayt achava que essa era a pior madeira para se encontrar água, porque não era de lei e podia dar alarmes falsos se você deixasse.

Aos 12 anos, eu tinha idade suficiente para não acreditar em Papai Noel, na Fada do Dente ou na possibilidade de encontrar água com uma forquilha. Uma das coisas estranhas da nossa cultura é que muitos pais parecem considerar questão de honra apagar esse tipo de história adorável da cabeça das crianças o mais cedo possível — Mamãe e Papai podem não ser capazes de encontrar tempo suficiente para ajudar os filhos com o dever de casa ou ler para eles uma história na hora de dormir (deixe-os, em vez disso, assistir à TV — a TV é uma ótima babá, tem muitas histórias boas, deixe-os ver TV), mas ficam com dor na consciência se não desacreditaremo velho e bondoso Papai Noel e a fantasias como procurar poço com forquilha e encontrar água como que por encanto. Para isso há tempo suficiente. De certo modo, esses pais acham os contos de fadas em A ilha de Gilligan, The Odd Couple (O casal estranho) e O barco do amor mais aceitáveis. Só Deus sabe por que tantos adultos confundiram esclarecimento com embotamento emocional ou imaginativo, mas

confundiram. Parece que eles não conseguem descansar em paz até que a fantasia tenha morrido nos olhos das crianças (ele não se refere a mim, você estará falando para si mesmo nesse exato momento — mas, meu senhor ou senhora, pode ser que eu esteja falando de você, sim). Muitos pais reconhecem, com bastante propriedade, o fato de que as crianças são loucas, no sentido clássico do termo. Entretanto, não tenho plena certeza de que matar Papai Noel ou a Fada do Dente signifique "racionalidade". Para as crianças, a racionalidade da loucura parece funcionar perfeitamente bem. Pelo menos, mantém o monstro do armário a distância.

Tio Clayt não tinha perdido quase nada daquela sensação de fantasia. Entre outros de seus incríveis talentos (incríveis para mim, pelo menos), estava o de perseguir abelhas — ou seja, encontrar uma abelha numa flor e então segui-la de volta à sua colmeia, tropeçando pelos galhos do bosque, se atolando em pântanos, pisando em armadilhas de caça —, sua habilidade de enrolar seus cigarros com uma só mão (no final, sempre dava aquela excêntrica volta com a mão, antes de colocá-los na boca e acendê-los com fósforos Diamond, acondicionados em um pequeno estojo à prova d'água) e seu estoque aparentemente infinito de histórias e lições... histórias de índios, de fantasmas, da família, lendas ou o que quiserem.

Nesse dia, minha mãe havia reclamado com tio Clayt e a sua esposa, Ella, durante o jantar, de como a água estava com pouca pressão nas pias e na descarga do banheiro. Ela temia que o poço estivesse secando novamente. Naquela época, lá pelos anos de 1959 ou 1960, nós tínhamos um poço superficial, e todo verão ele secava durante aproximadamente um mês. Então meu irmão, nosso primo e eu transportávamos água num velho tanque enorme que outro tio (tio Oren — que foi por muitos anos o melhor carpinteiro e mestre de obras no Sul do Maine) tinha soldado na sua oficina. Colocávamos o tanque na traseira de uma velha caminhonete e então o arrastávamos até o poço numa plataforma, usando grandes latões de leite, de aço, para enchê-lo. Durante aquela época de seca de um mês a seis semanas, pegávamos nossa água de beber da bomba principal da cidade.

Assim sendo, enquanto as mulheres lavavam a louça, tio Clayt me pegou e disse que nós íamos encontrar água e cavar um novo poço para minha mãe. Aos 12 anos, era uma maneira bastante interessante de passar o tempo, mas eu estava cético. Era como se o tio Clayt tivesse dito que ia me mostrar o local onde pousara um disco voador atrás da Igreja Metodista.

Ele ficou dando voltas, o boné verde virado para trás, um de seus cigarros Bugler pendendo de um canto da boca, segurando o galho de macieira com ambas as mãos. Ele o segurava pela ramificação em "Y", os pulsos virados para fora, seus grossos polegares pressionando a madeira com firmeza. Saímos sem rumo pelo pátio dos fundos, pela estrada de terra, pela colina onde a macieira ficava (e ainda fica até hoje, apesar de outras pessoas viverem naquela pequena casa de cinco cômodos). E Clayt falava... histórias sobre beisebol, sobre uma tentativa de montar uma firma de exploração de cobre muito tempo atrás em Kittery, sobre todos os

lugares, sobre como Paul Bunyan foi o responsável, certa vez, pelo desvio do curso do rio Prestile, para levar água ao acampamento de lenhadores.

E a todo instante ele parava, e a vara da macieira vibrava um pouquinho. Ele interrompia a história e esperava. O tremor podia começar a se tornar uma vibração mais forte, para depois desaparecer. "Tem alguma coisa aqui, Stevie", diria ele. "Alguma coisinha. Não muito." E eu espertamente concordaria com a cabeça, convencido de que era ele mesmo que estava fazendo tudo. Da mesma maneira que são os pais e não o Papai Noel que colocam os presentes debaixo da árvore, e que retiram o dente debaixo do travesseiro depois que você adormece e o substituem por uma moeda. Mas eu segui com ele. Eu sou do tempo em que as crianças queriam ser boazinhas, lembre-se. Ensinavam-nos a "falar quando falassem conosco" e a satisfazer os mais velhos, não importando o quão absurdas fossem suas vontades. Essa, por sinal, não é uma má forma de iniciar as crianças nos mais exóticos domínios da conduta e da fé humanas. Aliás, à criança calada (e eu era uma) são frequentemente oferecidos passeios turísticos pelas regiões mais bizarras dos recônditos da mente. Eu não achava possível localizar água com um galho de macieira, mas estava bastante interessado em ver como o truque ia ser feito.

Caminhamos até o gramado da frente, e a vareta começou a tremer novamente. Tio Clayt se animou. "Achamos a boa aqui", disse ele. "Veja isso, Stevie! Ela vai apontar, juro que vai!"

Três passos à frente, a varinha de macieira apontou para baixo — ela se remexeu nas mãos do tio Clayt, apontando direto para o chão. Foi um bom truque, com certeza; dava para ouvir os tendões do seu pulso estalando; e houve uma certa contorção em seu rosto quando ele forçou a parte reta da vareta em forma de "Y" para cima novamente. Assim que relaxou a pressão, a vareta voltou-se rapidamente para o solo de novo.

"Tem bastante água aqui", disse ele. "Daria pra beber até o Dia do Juízo Final e ela ainda jorraria. E é superficial, também."

"Deixe-me tentar", eu disse.

"Bem, você precisa chegar um pouco para trás, primeiro", ele disse, e nós recuamos. Voltamos até o limite da rua.

Ele me deu a vara, mostrou-me como segurá-la, com meus polegares empertigados (pulsos para fora, polegares para baixo — "caso contrário, aquele filho da puta vai quebrar seu pulso tentando apontar para baixo, quando você passar por cima daquela água", disse Clayt) e então me deu um empurrãozinho pelo traseiro.

"Não parece nada mais que um pedaço de pau até agora, não?", perguntou ele.

Concordei.

"Mas quando você começar a se aproximar daquela água, você vai senti-lo ficar vivo", disse. "Eu digo vivo mesmo, como se ainda estivesse na árvore. É, macieira é boa para achar água. Nada supera a macieira quando se procura um poço."

Assim sendo, um pouco do que aconteceu poderia muito bem ter sido

sugestão, e não estou tentando convencê-lo do contrário, ainda que eu tenha lido bastante desde então para acreditar que uma forquilha realmente funciona para localizar água, pelo menos em algumas ocasiões, para certas pessoas, e por algum motivo maluco qualquer.[29] Posso dizer que o mesmo estado ao qual tio Clayt me induziu é o estado ao qual venho tentando repetidas vezes induzir os meus leitores — aquele estado de crença total onde o escudo calcificado da "racionalidade" foi temporariamente deixado de lado, o ceticismo foi suspenso, e a capacidade imaginativa pode ser novamente alcançada. E se poder de sugestão é isso, está bom demais para mim; melhor que cocaína para o cérebro.

Comecei a andar na direção do lugar onde o tio Clayt estava quando a vara apontou para baixo, e juro que aquele pedaço de macieira pareceu criar vida em minhas mãos. Esquentou-se e começou a se mover. A princípio, uma vibração que eu podia sentir, mas não ver, e então a ponta do galho começou a sacudir de um lado para o outro.

"Funcionou!", eu gritei para tio Clayt. "Eu estou sentindo!"

Clayt começou a rir. Eu ri também — não um riso histérico, mas um riso de puro e supremo deleite. Quando fiquei em cima da região onde a vareta apontou para baixo com o tio Clayt, ela também apontou comigo. Num momento estava para cima e no momento seguinte apontava direto para baixo. Lembro-me de duas coisas com muita clareza sobre esse momento. Uma delas foi uma sensação de peso — como aquela forquilha de madeira ficou pesada! Parecia quase impossível sustentá-la. Era como se a água estivesse dentro da vara e não abaixo do solo; como se estivesse completamente cheia d'água. Clayt conseguiu voltar a vara à sua posição original depois de ela apontar para baixo. Eu não consegui. Ele a pegou das minhas mãos e, quando o fez, percebi a sensação de peso e magnetismo se quebrar. Não passou de mim para ele — quebrou-se. Estava ali num instante e no instante seguinte não estava mais.

A outra coisa da qual me lembro é um sentimento misto de certeza e mistério. A água estava lá. Tio Clayt sabia disso, e eu sabia também. Estava lá embaixo, no solo, um rio preso dentro da rocha, pelo que sabíamos. Era aquela sensação de ter chegado ao lugar certo. Você sabe que existem linhas de força na Terra — invisíveis, mas vibrando com uma tremenda, assustadora, carga de energia. Vez por outra, alguém vai topar com uma delas e acabar frito, ou pegá-la do jeito certo e colocá-la para funcionar. Mas você precisa encontrar uma antes.

Clayt enterrou uma estaca no solo onde nós havíamos sentido a força da água. O poço realmente secou — em julho em vez de agosto, na verdade — e como não tínhamos dinheiro para fazer um novo poço naquele ano, o tanque d'água fez sua aparição anual de verão na traseira da caminhonete, e meu irmão, meu primo e eu fomos e voltamos até o velho poço com os latões de leite novamente. Mas por volta de 1963/1964, nós perfuramos o poço artesiano, e a estaca que Clayt fixara já tinha sumido havia muito tempo, mas eu me lembrava muito bem de onde ela ficava. Os

operários de perfuração assentaram seu equipamento, aquele grande trambolho vermelho, a quase um metro de onde a estaca estivera anteriormente (e na minha mente, agora, eu ainda posso ouvir mamãe reclamando do barro que espirrava por todo o gramado da frente). Eles não precisaram perfurar mais do que 30 metros — e como Clayt tinha dito naquele domingo em que ele e eu saímos com a forquilha de macieira, havia bastante água. Poderíamos tê-la bebido até o Juízo Final e ela ainda continuaria jorrando.

2

Estou me esforçando para voltar à questão principal — e essa questão existe porque é inútil perguntar a qualquer escritor sobre o que ele escreve. É como perguntar a uma rosa por que ela é vermelha. Talento, como a água que tio Clayt localizou com a forquilha no nosso quintal, depois do jantar daquela tarde de domingo, sempre está presente — só que, em vez de água, ele mais se assemelha a um grande e bruto bloco de minério. Pode ser apurado — ou talhado, para voltar à forma anterior — ou pode ser utilizado de uma infinita gama de maneiras. O apuro ou a utilização prática são operações simples, totalmente sob o controle até do escritor mais inexperiente. Apurar o talento é meramente uma questão de exercício. Se você levantar pesos 15 minutos por dia, por dez anos, vai ficar musculoso. Se você escrever uma hora e meia por dia, por dez anos, vai se tornar um bom escritor.[30]

Mas, o que está no fundo disso tudo? Esta é a variável mais importante, o coringa do baralho. Não acredito que o escritor tenha controle algum sobre isso. Quando se fura um poço e obtém-se água, manda-se uma amostra para a Companhia de Águas e Esgotos de seu estado e recebe-se de volta um laudo — e a incidência de minerais pode variar consideravelmente. Nem toda H_2O é igual. Semelhantemente, embora Joyce Carol Oates e Harold Robbins escrevam em inglês, eles, na verdade, não escrevem, de maneira alguma, na mesma língua.

Há um certo fascínio inerente à descoberta de um talento (embora seja difícil escrever bem a respeito, e não vou nem tentar fazê-lo. Vamos deixar isso a cargo dos poetas. Os poetas sabem como falar sobre isso ou pelo menos pensam que sabem, o que dá na mesma; então, vamos deixar isso com os poetas), aquele momento mágico em que a forquilha aponta para baixo e você sabe que é ali, bem ali. Há também um certo fascínio no ato da perfuração do poço, na refinação do mineral, na amolação da faca (também uma coisa sobre a qual é difícil de se escrever bem; uma das sagas da Luta Heroica do Escritor Jovem e Viril, que sempre me causou boa impressão é Youngblood Hawke, de Herman Wouk), mas o que eu realmente quero passar alguns minutos discutindo é uma outra forma de procurar

água — não a verdadeira descoberta de talento, mas aquele choque que acontece quando se descobre não o próprio talento, mas a direção específica para onde esse talento vai se inclinar. É o momento, se você preferir, quando o jogador mirim descobre não que pode fazer um arremesso (o que ele ou ela já deve ter descoberto há algum tempo), mas que tem uma habilidade específica para atirar um torpedo ou traçar uma curva com a bola que suba ou decline violentamente. Esse também é um momento especialmente bom. E tudo isso, espero, justificará o pouco de autobiografia que se segue. Ela não tem intenção de explicar meu interesse pessoal na dança macabra, ou justificá-lo, ou analisá-lo psicologicamente; só tenta montar o palco para um interesse que já provou ser parar a vida toda, lucrativo e agradável... exceto, naturalmente, quando a louca surge do sótão naquela desagradável casa de sonho para a qual meu subconsciente me conduz mais ou menos de quatro em quatro meses.

3

A família de minha mãe chamava-se Pillsbury, e veio originariamente (pelo menos ela dizia) da mesma família que deu origem aos Pillsbury que hoje fabricam mistura para bolo e farinha. A diferença entre os dois ramos da família, segundo mamãe, era que os Pillsbury da farinha se mudaram para o Oeste para fazer fortuna, enquanto o nosso ramo continuou pobre, porém honrado, no litoral do Maine. Minha avó, Nellie Pillsbury (Fogg, sobrenome de solteira), foi uma das primeiras mulheres a formar-se pela Escola Normal de Gorham — na turma de 1902, se não me engano. Morreu aos 85 anos, cega e entrevada na cama, mas ainda capaz de declinar os verbos do latim e nomear todos os presidentes até Truman. Meu avô materno era carpinteiro e, por um breve período de tempo, faz-tudo de Winslow Homer.

A família do meu pai veio de Peru, em Indiana, e mais para trás, da Irlanda. Os Pillsbury, de uma boa linhagem de anglo-saxões, eram teimosos e práticos. Meu pai vinha aparentemente de uma longa linhagem de excêntricos: sua irmã, minha tia Betty, sofria de lapsos mentais (minha mãe desconfiava de que ela sofresse de psicose maníaco-depressiva, mas, naquela época, mamãe não era propriamente candidata a presidente do Fã-Clube da Tia Betty), minha avó paterna adorava fritar meia bisnaga em banha de porco para comer no café da manhã, e meu avô paterno, que media quase dois metros e pesava quase 160 quilos, morreu aos 32 anos, enquanto corria para pegar um trem. Ou, pelo menos, assim reza a história.

Venho dizendo que é impossível descobrir por que uma área de interesse específica atinge a mente com toda a peculiar força de uma obsessão, mas que é muito possível apontar aquele momento da descoberta do interesse — o momento, se você preferir, em que a forquilha aponta repentina e enfaticamente para baixo, na direção da água escondida. Em

outras palavras, o talento é somente uma bússola e não vamos discutir por que ela aponta para o norte magnético; em vez disso, vamos tratar brevemente do momento em que a agulha vibra na direção daquele grande ponto de atração.

Sempre me pareceu peculiar que eu devesse esse momento da minha vida a meu pai, que abandonou minha mãe quando eu tinha 2 anos e meu irmão David, 4. Não me lembro nem um pouco dele, mas, em alguns retratos que vi, era um homem de altura mediana, belo para os padrões de 1940, um pouco rechonchudo e usava óculos. Foi da Marinha Mercante durante a Segunda Guerra Mundial, cruzando o Atlântico Norte e jogando roleta com os submarinos alemães. Seu maior medo, dizia minha mãe, não eram os submarinos, mas ter sua licença de mestre de navegação cassada devido à sua deficiência visual — quando em terra firme, ele tinha o hábito de dirigir por cima do meio-fio e avançar sinais vermelhos. Minha própria visão é semelhante; uso óculos, mas de vez em quando acho que eles são um par de fundos de garrafa de Coca-Cola em cima do meu nariz.

Don King era um homem que não conseguia ficar parado. Meu irmão nasceu em 1945, eu em 1947, e em 1949 meu pai desapareceu... embora em 1964, durante a crise do Congo, minha mãe cismou tê-lo visto numa matéria de jornal sobre mercenários brancos lutando por um lado ou pelo outro. Considero pouco provável. Nessa época, ele deveria estar no fim dos 40 ou com pouco mais de 50 anos. Se fosse mesmo ele, espero que tivesse corrigido suas lentes nesse meio-tempo.

Depois que meu pai partiu, minha mãe foi à luta. Nos nove anos que se seguiram, meu irmão e eu não tivemos muitos momentos na companhia dela. Trabalhou numa sucessão de empregos mal remunerados: ajudante de lavanderia, assando donuts no turno da noite de uma padaria, atendente de lojas, zeladora. Ela era uma pianista de talento e uma mulher com grande, e por vezes excêntrico, senso de humor, e, de alguma maneira, ela conseguiu nos manter, como fizeram mulheres antes dela e como outras mulheres estão fazendo ainda hoje. Nunca tivemos um carro (nem aparelho de TV até 1956), mas nunca nos faltaram as refeições.

Mudamos de um canto para outro do país durante esses nove anos, sempre retornando à Nova Inglaterra. Em 1958, voltamos para o Maine de uma vez por todas. Meus avós estavam com cerca de 80 anos, e a família contratou minha mãe para cuidar deles em seus últimos anos de vida.

Isso foi em Durham, Maine, e mesmo que todas essas reminiscências familiares pareçam longe da questão, estamos nos aproximando dela agora. A uma distância de 1,5km da pequena casa em Durham, onde meu irmão e eu passamos o fim da infância, havia uma adorável casa de tijolinhos onde vivia a irmã de minha mãe, Ethelyn Pillsbury Flaws, com seu marido, Oren. Sobre a garagem dos Flaws havia um adorável e espaçoso sótão, com tábuas soltas, barulhentas e aquele penetrante aroma de sótão.

Naquela época, o sótão tinha comunicação com todo um complexo de construções externas, que, por sua vez, finalmente conduziam a um velho

celeiro enorme — todos aqueles prédios cheiravam asfixiantemente a feno que já não estava mais lá havia muito tempo. Mas restava uma reminiscência da época em que os animais eram guardados no celeiro. Se alguém subisse até o terceiro andar, poderia ver a ossada de várias galinhas que, aparentemente, morreram de alguma estranha praga lá em cima. Essa era uma peregrinação que eu fazia com frequência; havia algo de fascinante naquelas ossadas de galinhas, caídas sobre um monte de penas tão efêmeras quanto poeira lunar, algum segredo escondido na cavidade negra onde um dia estiveram seus olhos...

Mas o sótão sobre a garagem era uma espécie de museu familiar. Todos do lado Pillsbury da família o tinham usado para guardar coisas de tempos em tempos, desde móveis até fotografias, e só havia espaço para um garoto pequeno se contorcer e abrir caminho ao longo dos estreitos corredores, engatinhando sob a luz de uma lâmpada, ou passando por cima de um baú com velhas amostras de papel de parede que um dia alguém quis guardar por algum motivo esquecido.

Meu irmão e eu não estávamos propriamente proibidos de ir ao sótão, mas minha tia não gostava das nossas visitas lá em cima, porque as tábuas do assoalho tinham sido apenas assentadas, mas não pregadas, e algumas ainda estavam faltando. Teria sido bastante fácil, eu suponho, pisar em falso e cair de cabeça por um buraco até o chão de concreto do andar de baixo — ou na carroceria da picape verde do meu tio Oren.

Para mim, num dia frio de outono em 1959 ou 1960, o porão em cima da garagem de meus tios foi o local onde aquela forquilha interior subitamente vibrou e onde a agulha da bússola virou decididamente na direção de um norte magnético mental. Foi assim o dia em que encontrei uma caixa com os livros de meu pai... brochuras da metade da década de 1940.

No sótão havia muita coisa da vida de casados de meus pais, e agora consigo entender por que, diante da realidade do seu súbito desaparecimento de meu pai da sua vida, mamãe quereria pegar tudo dele que fosse possível e enfurnar num lugar escuro. Foi ali que, um ou dois anos antes, meu irmão encontrou um rolo de filme que meu pai fizera a bordo de um navio. Dave e eu juntamos todo dinheiro que tínhamos guardado (sem que minha mãe soubesse), alugamos um projetor de cinema e assistimos a ele inúmeras vezes em extasiado silêncio. Em dado momento, meu pai deu a câmera para outra pessoa e, então, lá estava ele, Donald King, de Peru, Indiana, de pé, encostado no gradil. Ele levanta o braço; sorri; sem saber acena para filhos que nem sequer tinham sido concebidos. Rebobinamos o rolo, assistimos, tornamos a rebobinar e assistimos novamente. E mais uma vez. Oi, pai; me pergunto onde você está agora.

Em outra caixa, havia pilhas de seus manuais da Marinha Mercante; em outra ainda, álbuns de fotografia de países estrangeiros. Minha mãe me contou que, apesar de ele andar de um lado para outro com um livro de histórias de faroeste enfiado no seu bolso traseiro, ele gostava mesmo era

de ficção científica e de histórias de terror. Ele tentou escrever inúmeras histórias desse tipo, submetendo-as às revistas masculinas populares da época, entre elas Bluebook e Argosy. No fim das contas, não publicou nada ("Seu pai não tinha um temperamento muito perseverante", minha mãe falou um dia em tom seco, e isso foi o mais perto que ela chegou de classificá-lo), mas recebeu inúmeras cartas de rejeição. Essas notas do tipo esse-não-serve-mas-mande-nos-outros, como eu costumava chamá-las na adolescência e lá pelos 20 anos, quando recebi um grande número delas eu mesmo (em períodos de depressão, ficava imaginando como seria assoar o nariz em um daqueles bilhetes de rejeição, como forma de protesto).

A caixa que encontrei naquele dia era um tesouro abandonado das velhas brochuras da Avon. Avon, naquela época, era a única editora em brochura que apostava na ficção de mistério e fantasia. Eu me lembro daqueles livros muito carinhosamente — particularmente daquela película lustrosa que cobria a capa de todos os livros da Avon, um material que era o cruzamento entre cola de peixe e papel celofane. Quando e se a história ficasse chata, podia-se arrancar essa película brilhante da capa em longas tiras. Isso produzia um barulho delicioso. E ainda que isso desvie do assunto, também me lembro das brochuras da Dell, dos anos 1940, com carinho — eram todas edições de mistério e, na contracapa de cada uma delas, havia um detalhado mapa mostrando a cena do crime.

Um desses livros era uma "amostra" Avon — a palavra "antologia" era aparentemente considerada esotérica demais para os leitores desse tipo de material. Incluía histórias de Frank Belknap Long ("The Hounds of Tindalos"), Zelia Bishop ("The Curse of Yig") e várias de outras, colhidas do começo da revista Weird Tales. Entre os demais, dois eram romances de A. Merrit — Burn, Witch Burn (Queime, bruxa, queime) (não confundir com o romance posterior de Fritz Leiber, Conjure Wife (Esposa conjurada) e The Metal Monster (O monstro de metal).

O supra-sumo, entretanto, era uma coleção de H. P. Lovecraft. Não me lembro mais com certeza do título, mas lembro-me perfeitamente bem da imagem na capa: um cemitério (em algum lugar próximo a Providence, provavelmente!) à noite e, saindo de sob uma lápide, uma nojenta criatura esverdeada, com caninos longos e olhos vermelho-sangue. Atrás dela, sugerido graficamente, mas não propriamente desenhado, havia um túnel que conduzia ao âmago da terra. Desde então, tenho visto literalmente centenas de edições de Lovecraft; no entanto, aquela permanece para mim como sendo a que melhor resume o trabalho de H.P.L.... e não tenho a menor ideia de quem poderia ter sido o artista.

É claro que essa caixa de livros não foi meu primeiro encontro com o terror. Acredito que nos Estados Unidos você tem que ser surdo e cego para, aos 10 ou 12 anos, não ter tido contato com pelo menos um monstrengo ou assombração. Mas este foi meu primeiro encontro com a ficção de terror ou fantasia séria. Lovecraft foi chamado de mercenário, um rótulo que eu contestaria vigorosamente, mas fosse ou não mercenário, ou fosse um escritor de ficção popular ou um escritor da chamada "ficção

literária" (dependendo da sua vertente crítica), isso realmente não faz a menor diferença nesse contexto, porque, de qualquer maneira, o homem levou seu trabalho a sério. E demonstrou isso. Assim, aquele livro, cortesia de meu falecido pai, foi meu primeiro gosto por um mundo que penetrou mais fundo que os filmes B que passavam nas matinês de sábado ou a ficção para menores de Carl Carmer e Roy Rockwell. Quando Lovecraft escreveu "The Rats in the Walls" (As ratazanas nas paredes) e O modelo de Pickman, ele não estava de brincadeira, ou só tentando conseguir uns trocados a mais; ele estava falando sério, e foi à sua seriedade, mais do que a qualquer outra coisa, que a forquilha interior respondeu, acredito.

Fiquei com os livros do depósito. Minha tia, que era professora de gramática e cujo senso prático ia até o último fio de cabelo, desaprovou a ideia energicamente, mas me agarrei a eles. Naquele dia e no seguinte, visitei as Planícies de Leng pela primeira vez; fui pela primeira vez apresentado àquele árabe pré-OPEP, Abdul Alhazerd (autor de O Necromicon, o qual, até onde sei, nunca foi oferecido aos membros do Clube do Livro ou ao Grêmio Literário, embora digam que um exemplar foi mantido por anos sob chave e cadeado na seção de Coleções Especiais na Universidade de Miskatonic); visitei as cidades de Dunwich e Arkham, em Massachusetts; e, acima de tudo, fui transportado pelo terror penetrante e arrepiante de A cor que veio do espaço.

Uma ou duas semanas depois, todos aqueles livros desapareceram e nunca mais os vi. Sempre suspeitei que minha tia Ethelyn poderia ter sido uma cúmplice não indiciada naquele caso... não que esse episódio tivesse importância a longo prazo. Eu já estava no meu caminho. Lovecraft — cortesia de meu pai — abriu-me o caminho, como havia feito a outros antes de mim: Robert Bloch, Clark Ashton Smith, Frank Belknap Long, Fritz Leiber e Ray Bradbury, entre outros. E, apesar de Lovecraft — que morreu antes de a Segunda Guerra Mundial viabilizar muitas de suas inimagináveis visões de horror — não figurar entre os mais citados neste livro, seria bom o leitor lembrar que é na sua sombra, tão longa e delgada, e em seus olhos, tão negros e puritanos, que se apóia a quase totalidade da ficção de terror que surgiu desde então. São dos seus olhos que me lembro melhor da primeira fotografia dele que vi... olhos como aqueles dos velhos retratos que ainda hoje estão pendurados em muitas casas da Nova Inglaterra, olhos negros que parecem olhar para dentro, ao mesmo tempo que para fora.

Olhos que parecem segui-lo.

4

O primeiro filme que me lembro de assistir quando garoto foi O monstro da lagoa negra. Foi no drive-in e, a menos que fosse uma reapresentação, eu devia ter uns 7 anos, já que o filme, estrelado por Richard Carlson e

Richard Denning, foi lançado em 1954. Originalmente, ele passou nos cinemas em 3-D, mas não me recordo de ter usado os óculos, então, talvez eu tenha assistido a uma reexibição.

Só me lembro claramente de uma cena do filme, mas ela deixou uma impressão bastante duradoura. O herói (Carlson) e a heroína (Julia Adams, que estava absolutamente espetacular num maiô branco) encontram-se numa expedição em algum lugar da bacia do Amazonas. Estão subindo um pantanoso e estreito riacho que dá para uma enorme laguna que parecia uma idílica versão sul-americana do Jardim do Éden.

Mas o monstro está à espreita — naturalmente. É um monstro escamoso, batráquio, que se parece muito com as aberrações degeneradas e híbridas de Lovecraft — produtos dementes e blasfemos da união entre deuses e mulheres mortais (eu lhe disse que é difícil escapar de Lovecraft). Este monstro está vagarosa e pacientemente represando a foz do riacho com galhos e varas, prendendo irremediavelmente o grupo de antropólogos.

Eu mal tinha idade para ler naquela época, a descoberta da caixa de ficção de mistério do meu pai ainda levaria anos para acontecer. Tenho uma vaga lembrança de alguns namorados na vida de minha mãe durante esse período — entre 1952 e 1958, mais ou menos; lembrança suficiente para ter certeza de que ela tinha vida social, mas não para sequer adivinhar se ela tinha uma vida sexual. Teve Norville, que fumava Luckies e deixava três ventiladores funcionando em seu apartamento de dois cômodos, durante o verão; teve Milt, que dirigia um Buick e usava umas bermudas azuis gigantes no verão; e outro sujeito, bem baixinho, que era, acredito, cozinheiro de um restaurante francês. Até onde sei, minha mãe não chegou nem perto de se casar com nenhum deles. Ela já tinha tomado esse caminho antes. Também, aquela era uma época em que uma mulher, uma vez casada, tornava-se uma eminência parda no processo de tomada de decisões e de ganha-pão. Acredito que minha mãe, que podia ser obstinada, intratável, terrivelmente perseverante e de quase impossível dissuasão, pegou gosto por governar sua própria vida. E assim ela saía com os homens, mas não se comprometia com nenhum deles.

Era com Milt que nós tínhamos saído naquela noite, aquele do Buick e das bermudas azuis largas. Ele parecia gostar sinceramente de meu irmão e de mim e sinceramente não se importar de estarmos, de tempos em tempos, junto deles no banco de trás (talvez porque quando se alcança as águas mais calmas dos 40 e poucos anos, a ideia de dar uns amassos no drive-in não seja mais tão atraente... mesmo se você tiver um Buick tão grande quanto um iate para fazê-lo). Na hora em que a criatura fez sua aparição, meu irmão já tinha escorregado para o chão da parte de trás do carro e caído no sono. Minha mãe e Milt estavam conversando, quem sabe dividindo um cigarro mentolado. Eles não importam, pelo menos nesse contexto; nada importa exceto as grandes imagens em preto e branco lá na tela, onde a Coisa indescritível está encurralando o herói bonitão e a sensual heroína dentro... dentro... da lagoa negra!

Assistindo, eu compreendi que a Criatura transformara-se na minha

Criatura. Eu a havia comprado. Até mesmo para um garoto de 7 anos de idade, não era uma Criatura terrivelmente convincente. Eu não sabia na época que era o bom e velho Ricou Browning, o famoso dublê submarino, numa roupa de látex modelado, mas certamente percebi que era um homem em algum tipo de roupa de monstro... da mesma forma que eu sabia que, mais tarde, naquela noite, ele me visitaria no lago negro de meus sonhos, parecendo bem mais real. Ele poderia estar nos esperando dentro do guarda-roupa, quando voltássemos; poderia estar de pé, à espreita, na escuridão do banheiro, no fim do corredor, fedendo a algas e à podridão do pântano, prontinho para atacar um garotinho no meio da noite. Sete anos não é idade avançada, mas é idade suficiente para saber que se você pagar por algo ele é seu. Você o possui, você o comprou, ele é seu. É idade suficiente para sentir a forquilha de repente criar vida, ficar pesada e dar um giro em suas mãos, apontando a água oculta.

Minha reação à Criatura naquela noite foi talvez a reação perfeita, aquela que todo escritor de ficção de terror ou diretor que já trabalhou no gênero espera quando tira a tampa da caneta ou das lentes: envolvimento emocional total, bastante engrossado pela ausência de todo e qualquer verdadeiro processo intelectual — e você entende, não entende?, que, quando se trata de filmes de terror, o único processo de pensamento realmente necessário para quebrar o clima é um amigo se inclinar e cochichar: "Tá vendo o zíper nas costas?"

Acredito que somente as pessoas que já trabalharam no gênero por algum tempo compreendem verdadeiramente o quão frágil é essa matéria, e que surpreendente comprometimento ela impõe ao leitor ou espectador inteligente e maduro. Quando Coleridge falou da "suspensão da descrença" em seu ensaio sobre a poesia imaginativa, creio que ele sabia que a descrença não é como um balão, que pode ser suspenso no ar com um mínimo de esforço; ela é como um peso de chumbo, que precisa ser içado com um solavanco e um empurrão e suspenso com toda força. A descrença não é leve; é pesada. Pode ser que a diferença de exemplares vendidos entre Arthur Hailey e H. P. Lovecraft exista porque todo mundo acredita em carros e bancos, mas demanda uma operação intelectual sofisticada e penosa acreditar, mesmo que por alguns instantes, em Nyarlathotep, o Cego Sem Rosto, que Uiva Pela Noite. E sempre que me deparo com alguém que expresse um sentimento do tipo "Eu não leio fantasia, nem vou a nenhum desses filmes; nada disso é real", sinto uma espécie de compaixão. Eles simplesmente não conseguem levantar o peso da fantasia. Os músculos da imaginação se atrofiaram.

Nesse sentido, as crianças são o público perfeito para o terror. O paradoxo é o seguinte: as crianças, que são fisicamente bem fracas, levantam o peso do inacreditável com facilidade. Elas são prestidigitadoras do mundo invisível — um fenômeno perfeitamente compreensível quando se considera a perspectiva pela qual elas são obrigadas a ver as coisas. As crianças manipulam primorosamente a logística da entrada de Papai Noel na noite de Natal (ele pode descer por pequenas chaminés, encolhendo, e se

não tiver chaminé, há a caixa de correspondência, e se não tiver caixa de correspondência, sempre haverá o vão sob a porta), o Coelhinho da Páscoa, Deus (grandão, meio velho, barba branca, sentado num trono), Jesus ("Como você acha que ele transformou água em vinho?", perguntei ao meu filho Joe, quando ele — Joe, não Jesus — estava com 5 anos; a ideia de Joe era que ele tinha algo como "um tipo de refresco em pó Kool-Aid, sabe?"), o diabo (grandão, pele vermelha, cascos de cavalo, rabo com uma seta na ponta, bigode pontudo), Ronald McDonald, Zorro e Tonto e milhares de outros.

Muitos pais pensam compreender essa vastidão melhor do que, na maioria dos casos, eles verdadeiramente compreendem, e tentam manter os filhos longe de qualquer coisa que se aproxime muito do horror e do terror — "Proibido para menores de 12 anos (ou Censura Livre, no caso de O enigma de Andrômeda), mas pode ser muito forte para as crianças menores", pode-se ler nos cartazes de Tubarão — acreditando, suponho, que permitir que seus filhos assistam a um verdadeiro filme de terror seja o equivalente a jogar uma granada de mão sem pino em um jardim de infância.

Mas um dos estranhos efeitos que parecem ocorrer durante o processo seletivo que é parte tão característica do "crescimento" é o fato de que quase tudo tem um potencial assustador para a criança de menos de 8 anos. As crianças literalmente têm medo da própria sombra, dependendo da hora e do lugar. Tem a história do garoto de 4 anos que se recusava a ir para a cama, a menos que deixassem a lâmpada do armário acesa. Seus pais finalmente descobriram que ele estava apavorado com uma criatura sobre a qual ele ouvia seu pai falar sempre e que se tornara grande e ameaçadora na imaginação da criança: era o twi-night double-header.[31]

Visto sob esse prisma, até os filmes da Disney são campos minados de terror, e os desenhos animados que serão exibidos e reprisados, aparentemente, até o fim dos tempos,[32] são frequentemente o pior mal. Existem hoje adultos que, quando questionados, dirão a você que a coisa mais assustadora que viram no cinema quando crianças foi a mãe do Bambi levando um tiro do caçador, ou Bambi e seu pai correndo pelo fogo na floresta. Outras lembranças da Disney que estão lado a lado com o horror batráquio que habita a lagoa negra incluem as vassouras andantes que fogem totalmente do controle em Fantasia (e, para a criança pequena, o verdadeiro horror inerente a essa situação está provavelmente encerrado na implícita relação pai-filho entre Mickey Mouse e o velho feiticeiro; aquelas vassouras estão fazendo uma tremenda bagunça e, quando o feiticeiro/pai chegar em casa, pode haver PUNIÇÃO... Essa sequência poderia muito bem levar a criança filha de pais severos a um êxtase de terror); a noite na Bald Mountain, do mesmo filme; as feiticeiras em Branca de Neve e A bela adormecida, uma com sua sedutora maçã vermelha envenenada (e que criança pequena não é logo ensinada a temer a ideia do VENENO?) e a outra com seu tear mortal; e assim segue, até os

relativamente inócuos 101 dálmatas, que têm a personagem que é a neta lógica daquelas bruxas da Disney dos anos 1930 e 1940 — a perversa Malvina Cruella, com sua cara sórdida e esquelética, sua voz estridente (gente grande às vezes se esquece como as crianças ficam aterrorizadas com gritos vindos dos gigantes de seu mundo, os adultos) e seu plano de exterminar todos os filhotes dálmatas (leia-se "crianças", se você é uma delas) e transformá-los em casacos de pele de cachorro.

Ainda assim, são os pais, naturalmente, que continuam a endossar o procedimento da Disney de exibir e reprisar, ficando às vezes arrepiados quando descobrem aquilo que os amedrontava quando crianças... porque o que o bom filme de terror (ou uma sequência de terror, dentro do que pode ser classificado como uma "comédia" ou um "desenho animado") faz, acima de tudo, é tirar a plataforma adulta que nos sustenta de baixo de nossos pés e nos fazer descer ladeira abaixo até a nossa infância. E lá, nossa sombra poderá, mais uma vez, transformar-se na de um cachorro raivoso, uma boca escancarada, ou uma figura sombria acenando para nós.

Talvez a realização suprema desse retorno à infância se dê no maravilhoso filme de terror de David Cronenberg, Os filhos do medo, em que uma mulher mentalmente perturbada está literalmente produzindo "crianças do ódio", que saem para matar os membros da família dela, um a um. Aproximadamente na metade do filme, o pai dela senta desanimado na cama de um quarto do andar superior, bebendo e reclamando com sua mulher, que foi a primeira a sentir a ira da prole. Corta para a cama... mãos cheias de longas garras surgem de repente, saídas de sob a cama, e rastejam pelo tapete, perto dos sapatos do condenado pai. E então Cronenberg nos empurra ladeira abaixo; estamos de volta aos 4 anos, e todos os nossos piores temores sobre o que poderia estar nos espreitando debaixo da cama tornaram-se verdadeiros.

A ironia disso tudo é que as crianças estão mais aptas a lidar com o terror e a fantasia nos seus próprios termos que os mais velhos. Você notou que grafei a frase "nos seus próprios termos" em itálico. Um adulto é capaz de lidar com o horror cataclísmico de algo como O massacre da serra elétrica, porque compreende que é tudo de mentira e que, quando a tomada tiver acabado, os mortos vão simplesmente se levantar e lavar o sangue artificial. A criança não é tão capaz de fazer essa distinção e O massacre... é, com toda razão, proibido para menores. As criancinhas não precisam ver esse filme, da mesma forma que não precisam ver a sequência do final de A fúria, quando John Cassavetes literalmente explode em pedacinhos. Mas a questão é, se você coloca uma criança de 6 anos na primeira fila de uma exibição de O massacre da serra elétrica ao lado de um adulto temporariamente incapaz de distinguir entre a "mentirinha" e "as coisas reais" (como coloca o pequeno Danny Torrance em O iluminado) — se você, por exemplo, der ao adulto uma dose caprichada de LSD umas duas horas antes de o filme começar —, meu palpite é que a criança terá talvez uma semana repleta de pesadelos. E o adulto talvez passe um ano ou mais numa cela acolchoada, escrevendo para a família com lápis de

cera.

Uma certa quantidade de terror e fantasia na vida de uma criança me parece ser uma coisa perfeitamente útil e sem problemas. Por conta do tamanho de sua capacidade criativa, as crianças são capazes de lidar bem com isso e, por causa da posição peculiar na qual se encontram em suas vidas, são capazes de trabalhar esses sentimentos. E elas também compreendem esta posição muito bem. Mesmo em uma sociedade relativamente organizada como a nossa, elas entendem que a sua sobrevivência é uma questão quase totalmente fora de seu controle. As crianças são literalmente "dependentes" até a idade de 8 anos, aproximadamente. Dependentes do pai e da mãe (ou de alguém que cumpra razoavelmente este papel) não só para alimentação, vestuário e habitação, mas dependentes deles para não bater com o carro em um poste, para pegar o ônibus da escola a tempo, para levá-las do Clube de Escoteiros Mirins para casa, para comprar remédios com embalagens com trava de segurança; dependentes deles para se certificar de que não morram eletrocutadas brincando com a torradeira ou com o salão de beleza da Barbie na banheira.

Correndo na direção oposta dessa dependência necessária está o instinto de sobrevivência dentro de todos nós. A criança percebe sua essencial falta de controle, e suponho que seja essa própria percepção que torna a criança inquieta. É o mesmo tipo de ansiedade à flor da pele que sentem muitos passageiros de avião. Eles não estão com medo por crer que viajar de avião não é seguro; estão com medo porque repassaram o controle e, se alguma coisa der errado, tudo que podem fazer é ficar sentados, agarrados aos saquinhos de vômito ou à revista de bordo. Perder o controle é o oposto do instinto de sobrevivência. Por outro lado, embora uma pessoa bem-informada, pensante, possa compreender intelectualmente que viajar de carro é muito mais perigoso que voar, ela ainda se sente muito mais à vontade atrás do volante, porque ela está no controle... ou, pelo menos, tem a ilusão de estar.

Essa hostilidade e ansiedade disfarçadas com relação aos pilotos de aviação das nossas vidas podem ser um motivo pelo qual, tais como os filmes da Disney que são perpetuamente lançados nos períodos de férias escolares, os velhos contos de fadas parecem durar para sempre. Um pai que se espantasse com a ideia de levar seu filho para assistir a Drácula ou A troca (com a penetrante cena da criança morrendo afogada), provavelmente não faria objeção ao fato de a babá ler João e Maria à criança na hora de dormir. Mas considere o seguinte: a história de João e Maria começa com o abandono deliberado (ah, sim, a madrasta é quem planeja tudo, mas ela é a mãe simbólica da mesma maneira, e o pai é um miolo-mole, um imbecil que faz tudo o que ela manda, mesmo sabendo que está errado — portanto, nós podemos vê-la como amoral e ele como ativamente maldoso, no sentido bíblico e miltoniano), progride até o sequestro (a bruxa na casa de doces), escravidão, cárcere privado e, finalmente, assassinato por legítima defesa e cremação. A maioria dos pais

jamais levaria seus filhos para assistir a Survive (Sobreviva), aquele vivaz exploitation movie mexicano, sobre os jogadores de rúgbi que sobreviveram às consequências de um acidente aéreo nos Andes comendo seus companheiros mortos, mas esses mesmos pais não fazem objeção a João e Maria, em que a bruxa engorda as crianças para comê-las. Apresentamos essas coisas para as crianças de maneira quase instintiva, talvez compreendendo num nível mais profundo que esses contos de fada são perfeitos pontos de cristalização para aqueles medos e hostilidades.

Até mesmo os ansiosos passageiros de avião têm seus próprios contos de fadas — os filmes da série Aeroporto, assim como João e Maria e os desenhos animados da Disney, têm toda a cara de que vão continuar para sempre...

Minha reação visceral a O monstro da lagoa negra, naquela noite distante, foi uma espécie de terrível vertigem. O pesadelo estava acontecendo bem ali na minha frente; as mais horrorosas possibilidades a que estão sujeitas a carne humana foram mostradas lá, naquela tela do drive-in.

Aproximadamente 22 anos mais tarde, pude assistir a O monstro da lagoa negra novamente — graças a Deus, não na TV, com toda sorte de recursos dramáticos e o clima sendo constantemente quebrado pelos comerciais de carros usados, coletâneas O melhor dos anos 1960 e meias-calças Underalls. Mas intacto, sem cortes, e ainda por cima em 3-D. As pessoas que, como eu, usam óculos, passam um perrengue com filmes em 3-D; pergunte a qualquer míope se ele gosta daqueles óculos maneiros de cartolina que lhe dão quando você entra no cinema. Se filmes em 3-D um dia voltarem à moda, vou dar uma passada na minha ótica e dar 70 dólares em um par de lentes especiais: uma vermelha, outra azul. Fora os óculos incômodos, devo acrescentar que levei meu filho Joe comigo — ele tinha 5 anos, quase a mesma idade que eu mesmo tinha naquela noite no drive-in (e imaginem minha surpresa — minha triste surpresa — ao descobrir que o filme que me aterrorizara tanto naquela noite distante teve sua censura abaixada para a mesma dos desenhos animados da Disney).

Como resultado, tive a chance de experimentar aquela estranha volta no tempo que, acredito, muitos pais só experimentam quando vão com seus filhos aos filmes da Disney, ou quando leem para eles os livros do Ursinho Pooh, ou talvez quando os levam à igreja ou ao Circo Garcia. Um álbum de música pop é capaz de criar um "efeito" peculiar na mente do ouvinte, precisamente por causa de sua curta vida de dois a três meses, e os "clássicos dos anos dourados" continuam a ser tocados porque são o equivalente emocional do café instantâneo. Quando os Beach Boys aparecem no rádio cantando "Help me, Rhonda", sempre ocorrem aqueles segundos em que experimento novamente o prazer esplêndido e carregado de culpa da primeira vez em que dei uns amassos (e se você subtrair mentalmente a minha idade atual de 33 anos, vai ver que eu fui um pouco atrasado nesse sentido). Filmes e livros têm o mesmo efeito, ainda que eu sustente que o efeito mental, sua profundidade e textura, tende a ser um

pouco mais rico, um pouco mais complexo, quando revemos filmes, e muito mais complexo quando lidamos com livros.

Com Joe, naquele dia, observei O monstro da lagoa negra pela outra extremidade do telescópio, mas essa teoria de identificação emocional ainda se aplicou; ou melhor, prevaleceu. O tempo, a idade e a experiência deixaram suas marcas em mim, assim como o fizeram em você; o tempo não é um rio como teorizou Einstein — é uma manada grande pra caralho de búfalos que nos derruba e, finalmente, nos pisoteia até a morte no chão, ensanguentados, com um aparelho auditivo em uma das orelhas e uma bolsa de colostomia, em vez de uma pistola 44, presa na cintura. Vinte e dois anos depois, fiquei sabendo que a Criatura era realmente o bom e velho Ricou Browning, o famoso dublê submarino, numa roupa de látex modelada, e a suspensão da descrença, aquele "levantamento de peso" mental, ficou muito mais difícil. Mas consegui, o que pode não significar nada, ou pode significar (espero!) que os búfalos ainda não me alcançaram. Mas quando o peso da descrença foi finalmente levantado, os velhos sentimentos foram penetrando, como penetraram uns cinco anos antes, quando levei Joe e minha filha Naomi ao seu primeiro filme no cinema, uma reapresentação de Branca de Neve e os Sete Anões. Há uma sequência nesse filme em que, depois de Branca de Neve ter dado uma mordida na maçã envenenada, os anões levam-na para a floresta chorando copiosamente. Metade da audiência de criancinhas também começou a chorar, a outra metade ficou com o queixo tremendo. A identificação emocional nesse caso foi tão forte, que eu me surpreendi chorando também. Odiei-me por ter sido tão ridiculamente manipulado, mas manipulado eu fui e lá estava eu, chorando sobre a minha barba, por causa de um bando de personagens de desenho animado. Mas não era a Disney que me manipulava; era eu mesmo. Era a criança interior que chorava, surpresa por acordar de um sono profundo para cair num choro sentimentaloide... mas, pelo menos, acordada por um instante.

Durante os dois últimos rolos de O monstro da lagoa negra, o peso da descrença equilibrava-se graciosamente em algum ponto acima da minha cabeça, e mais uma vez o diretor Jack Arnold dispunha os símbolos à minha frente e produzia a velha equação dos contos de fadas, cada símbolo tão grande e fácil de manejar quanto os cubos alfabéticos de uma criança. Vendo isso, a criança desperta novamente e percebe que a morte é assim. Morrer é quando O Monstro da Lagoa Negra represa a foz do rio. Morrer é quando o monstro te pega.

No final, naturalmente, o herói e a heroína, vivinhos da silva, não só sobrevivem como triunfam — assim como João e Maria. Quando as luzes sobre a tela do drive-in se acenderam, e o projetor mostrou seu slide de BOA NOITE, DIRIJA COM CUIDADO naquele espaço branco (junto com a virtuosa sugestão de FREQUENTE A IGREJA DE SUA ESCOLHA), houve um breve sentimento de alívio, quase de ressurreição. Mas o sentimento que permaneceu por mais tempo foi a sensação vertiginosa de que o bom e velho Richard Carlson e a boa e velha Julia Adams estavam lá pela terceira

vez, e a imagem que permanece para sempre é a da criatura lenta e pacientemente encurralando suas vítimas na lagoa negra. Até agora eu posso vê-la espreitando por detrás da crescente muralha de lama e galhos.

Seus olhos. Seus velhos olhos.

28 O pensamento não é originalmente meu, mas eu juro que não consigo lembrar quem o proferiu — assim sendo, permitam-me creditá-lo ao mais prolífico dos escritores, o sr. Autor Desconhecido.

29 Uma das explicações mais plausíveis para o fenômeno é que não é o galho que localiza a água; são as pessoas que o seguram que repassam essa capacidade ao galho. Os cavalos podem farejar água a 20 quilômetros de distância, se o vento estiver favorável; por que, então, uma pessoa não pode ser capaz de sentir água a 15 ou 20 metros abaixo do solo?

30 Entretanto, me apresso a acrescentar, somente se você tiver o talento presente desde o início. Você pode passar dez anos trabalhando terra infértil e descobrir que, no fim das contas, não tem nada além de terra infértil, peneirada bem fina. Toco violão desde os 14 anos e até os 33 não progredi muito além do ponto onde eu estava aos 16, tocando "Louie, Louie" e "Little Deuce Coupe" com um conjunto chamado os MoonSpiners. Sei tocar um pouquinho, e isso certamente me faz bem quando estou deprimido, mas acho que Eric Clapton não corre perigo.

31 Rodada dupla de beisebol cujos jogos são televisionados sucessivamente em uma noite. (N. do E.)

32 Em uma das minhas histórias favoritas de Arthur C. Clake, isso realmente acontece. Nessa vinheta, alienígenas do espaço vêm à Terra depois que o Chefão finalmente desceu. Quando a história se aproxima do fim, as melhores cabeças desta cultura alienígena estão tentando descobrir o significado de um filme que eles encontram e descobriram como reproduzir. O filme termina com as palavras "uma produção de Walt Disney". Em alguns momentos, acredito piamente que não haveria melhor epitáfio para a humanidade, ou para um mundo onde o único ser cuja imortalidade está garantida não é Hitler, Carlos Magno, Albert Schweitzer, ou até mesmo Jesus Cristo, mas sim, em vez desses todos, Richard Nixon, cujo nome está encravado numa plaqueta na superfície irrespirável da Lua.

Capítulo Cinco

O rádio e a constituição da realidade

Quanto aos livros e filmes, tudo certo, e logo nós voltaremos a eles. Antes disso, porém, eu gostaria de falar um pouco sobre o rádio durante a década de 1950. Começo pelo meu caso, e a partir dele poderemos, espero, progredir ao caso genérico, muito mais produtivo.

Pertenço à última parte da última geração que se recorda do drama radiofônico como uma força ativa — uma forma de arte dramática com sua própria constituição da realidade. Essa afirmação é verdadeira até certo ponto, mas é claro que este ponto não vai muito longe. A verdadeira época áurea do rádio terminou por volta de 1950, o ano em que se inicia a incursão informal deste livro pela história da mídia, o ano em que comemorei meu terceiro aniversário e comecei meu primeiro ano de uso regular do penico. Como produto da mídia, tive o prazer de presenciar o saudável nascimento do rock'n'roll e vê-lo crescer rápido e ficar forte... mas também pude presenciar, na juventude, os últimos dias do moribundo rádio como um potente meio de comunicação.

Deus sabe que ainda existe o drama no rádio — o Mystery Theater da CBS é um exemplo disso — e até mesmo comédia, como sabe qualquer fã devoto daquele super-herói absurdamente inepto, o Chickenman. Mas o Mystery Theater parece estranhamente decadente e terminal, nada mais que uma curiosidade. Não sobrou mais nada do intenso impacto emocional que o rádio costumava causar quando a porta do Inner Sanctum rangia e se escancarava toda semana, ou durante Dimension X (Dimensão X), I Love a Mystery (Eu amo um mistério) e nas primeiras temporadas do Suspense. Apesar de eu ouvir Mystery Theater sempre que posso (e concordar que E. G. Marshall faz um belo trabalho como apresentador), não o recomendo; ele está capenga como um Chevette 77 em más condições. Mais que isso, o Mystery Theater da CBS é como um cabo de força através do qual passava uma corrente de eletricidade fortíssima, quase letal, e que hoje fica caído no chão, inexplicavelmente frio e inofensivo. The Adventures of Chickenman (As aventuras do homem-frango), um programa de humor, funciona muito melhor (mas a comédia, uma mídia originalmente de auditório, visual, sempre funciona), mas o intrépido, amalucado, Chickenman ainda é uma espécie de gosto adquirido, como cheirar rapé ou comer escargôs. Meu

momento predileto na carreira do Chickenman é quando ele entra num ônibus circular trajando botas, calças justas e capa e descobre que, como sua roupa não tinha bolsos, ele não tem um tostão para a passagem.[33] E, ainda assim, por mais apaixonante que o Chickenman possa ser enquanto escapa corajosamente de uma situação insolúvel para outra — com sua mãe judia sempre no seu pé, dando conselhos e caldo de galinha com bolinhos de massa cozidos —, nunca consigo visualizá-lo direito — exceto, talvez, por aquele momento inestimável em que ele fica com cara de tacho em frente ao motorista do ônibus, a capa entre as pernas. Sorrio com ele; às vezes até dou umas risadas; mas nunca acontecem momentos tão deliciosamente engraçados quanto aqueles em que Fibber McGee, tão impossível de ser detido quanto o próprio Tempo, se aproxima de sua cabine, ou quando Chester A. Riley engata numa conversa longa e desconfortável com seu vizinho, um agente funerário chamado Digger O'Dell ("Ele é mesmo um esnobe").

Dos programas de rádio que me lembro mais claramente, o único que se encaixa bem na dança macabra é Suspense, também apresentado pela CBS.

Meu avô (aquele que trabalhou para Winslow Homer quando jovem) e eu, na verdade, assistimos juntos ao último suspiro do rádio. Ele era ainda bastante forte e saudável para a idade de 82 anos, embora incompreensível devido à espessa barba e à falta dos dentes. Ele falava — bem alto, às vezes — mas só minha mãe conseguia entender o que ele dizia.

— Gizzen-groppen fuzzwah grupp? — ele me perguntava enquanto ficávamos sentados ouvindo seu velho Philco de mesa.

— É isso aí, vovô — eu respondia, sem ter a menor ideia de com que eu tinha acabado de concordar. Apesar de tudo, tínhamos o rádio para nos unir.

Nessa época — por volta de 1958 —, meus avós moravam num conjugado, na verdade, uma sala de estar reformada, o maior cômodo de uma pequena casa da Nova Inglaterra. Ele conseguia se locomover sozinho — precariamente —, mas minha avó estava cega e presa à cama, pois era demasiado corpulenta e sofria de hipertensão. Ocasionalmente sua mente clareava; na maior parte do tempo, entretanto, ela engrenava em um falatório descontrolado, dizendo-nos que o cavalo precisava ser alimentado, que alguém tinha que levantá-la para que ela pudesse assar tortas para o jantar. Algumas vezes, ela conversava com Flossie, uma das irmãs de minha mãe que morrera de meningite quarenta anos antes. Assim, a situação naquele quarto era a seguinte: meu avô era lúcido, mas incompreensível; minha avó compreensível, mas num estágio avançado de senilidade.

Em meio a tudo isso, havia o rádio do vovô.

Nas noites em que ouvíamos o rádio, eu trazia uma cadeira e a colocava no lado do quarto que era do meu avô e ele acendia um de seus enormes charutos. O gongo anunciava Suspense, ou então Johnny Dollar

começava a desfiar sua narrativa semanal através do seu recurso único (até onde eu sei) de computar suas despesas; ou a voz de Bill Conrad na pele de Matt Dillon surgiria, profunda e de algum modo indescritivelmente cansada: "Isso faz um homem ficar vigilante... e um tanto solitário." Para mim, o cheiro forte de fumaça de charuto numa sala pequena traz de volta todo um conjunto de referências fantasmas: o rádio, domingo à noite, na companhia de meu avô. O ranger de portas, o tilintar de esporas... ou o grito estridente ao final daquele clássico episódio de Suspense, "You died last night" (Você morreu na noite passada).

Eles foram mortos e enterrados, um por um, aquele último punhado de programas de rádio. Johnny Dollar foi o primeiro; ele computou sua última lista de despesas e partiu para sabe-se lá qual limbo para detetives particulares. Gunsmoke se foi um ano ou dois mais tarde. A audiência da televisão associou o rosto de Matt Dillon, por mais de dez anos somente imaginada, com a de James Arness, a de Kitty com a de Amanda Blake, a de Doc com a de Milbrun Stone e a de Chester, naturalmente, com a de Dennis Weaver. Seus rostos e suas vozes eclipsaram as vozes que vinham do rádio, e ainda hoje, vinte anos depois, é a vozinha angustiada e levemente esganiçada de Weaver que eu associo com Chester Good, quando ele vem subindo pelas calçadas de Dodge City todo entusiasmado, clamando: "Sr. Dillon, Sr. Dillon! Há um problema lá em Longbranch!"

Foi Suspense o último dos velhos programas de terror que segurou as pontas por mais tempo, mas por essa época a TV já demonstrara sua habilidade de produzir seus próprios terrores. Assim como Gunsmoke, Inner Sanctum fez a ponte do rádio para a televisão, a porta de vaivém finalmente visível. E, podendo ser vista, ela era certamente bastante medonha — ligeiramente empenada, cheia de teias de aranha — mas, de certa forma, era também, ao mesmo tempo, um alívio. Nenhuma imagem poderia ser tão horrível quanto o som daquela porta. Vou evitar qualquer digressão mais demorada sobre as razões do desaparecimento do rádio ou em que aspectos ele foi superior à TV em termos das exigências que impôs à imaginação do ouvinte (ainda que venhamos a tocar de leve em alguns destes aspectos quando falarmos sobre o grande Arch Oboler), pois o drama no rádio já tem sido analisado e elogiado demais. Um pouco de nostalgia faz bem à alma e acho que já fui bem indulgente com a minha.

Mas ainda quero dizer algumas coisas sobre a imaginação na sua condição de instrumento da arte e da ciência de fazer as pessoas borrarem as calças de medo. A ideia não é minha originariamente; eu a ouvi de William F. Nolan, na World Fantasy Convention (Convenção Anual sobre Fantasia) de 1979. Nada é mais apavorante do que estar atrás da porta fechada, disse Nolan. Você se aproxima da porta da velha casa deserta e ouve algo a arranhando. O público segura a respiração junto com o protagonista, enquanto ele/ela (na maioria das vezes, ela) se aproxima da porta. O protagonista abre-a rapidamente, e lá está um inseto de 3 de altura. O público grita, mas esse grito em particular tem um estranho som de alívio. "Um inseto de 3 metros de altura é pavoroso", pensa a plateia,

"mas dá pra encarar um inseto de 3 metros. Meu medo era que ele tivesse 30."

Pense, se quiser, na sequência mais assustadora de A troca. A heroína (Trish Van Devere) corre para a casa mal-assombrada que seu novo namorado (George C. Scott) alugara, pensando que ele talvez estivesse precisando de ajuda. Scott não está lá, embora uma série de pequenos e furtivos ruídos a leve a achar que ele esteja. A audiência assiste, hipnotizada, enquanto Trish sobe para o segundo andar; o terceiro; e finalmente alcança os estreitos degraus cobertos de teias de aranha que conduzem ao sótão, onde um jovem fora assassinado de uma forma especialmente cruel cerca de oito anos antes. Quando ela chega ao sótão, a cadeira de rodas do rapaz morto repentinamente dá um giro e começa a persegui-la, acompanhando seus gritos pelos três lances de escada, correndo atrás dela enquanto atravessa o salão para, finalmente, bloquear num giro a porta da frente. O público grita enquanto a cadeira de rodas vazia persegue a mulher, mas o verdadeiro medo já aconteceu; ele ocorre enquanto a câmera se demora naquela longa e sombria escadaria, e nós nos imaginamos subindo aqueles degraus em direção a algum horror ainda oculto, prestes a acontecer.

Bill Nolan falava como escritor de roteiros cinematográficos, quando nos deu o exemplo do inseto enorme atrás da porta, mas a questão se aplica a todos os meios de comunicação. O que está atrás da porta ou espreita no topo da escadaria nunca assusta tanto quanto a porta ou a escadaria em si. E, por isso, vem o paradoxo: o trabalho artístico de terror é quase sempre uma decepção. É a clássica situação em que não dá para ganhar. Você pode assustar as pessoas com o desconhecido por um longo, longo tempo (um exemplo clássico, como assinalou Bill Nolan, é o filme de Jacques Tourneur com Dana Andrews, A noite do demônio); contudo, mais cedo ou mais tarde, como num jogo de pôquer, você vai ter que mostrar as cartas. Vai ter que abrir a porta e mostrar à plateia o que está atrás dela. E se o que calhar de estar lá atrás for um inseto, não de 3, mas de 30 metros, a audiência suspira aliviada (ou grita aliviada) e pensa — um bicho de 30 metros de altura é pavoroso, mas dá pra encarar. Meu medo é que ele tivesse 300. O negócio é o seguinte — e é um excelente negócio para a raça humana também, que já tem tantas coisas bacanas para lidar, como Dacau, Hiroshima, a Cruzada Infantil, a fome em massa no Camboja e o que aconteceu em Georgetown, na Guiana —, a consciência humana consegue suportar quase tudo... o que deixa o escritor ou diretor de terror com um problema que é o equivalente psicológico da invenção de uma viagem espacial mais rápida que a luz, tendo pela frente $E = MC_2$.

Existe e sempre existiu uma escola de escritores de terror (eu não estou entre eles) que acredita que a solução deste problema é nunca abrir a porta. O clássico exemplo disso — que até envolve uma porta, mesmo — é o filme Desafio do além, versão de Robert Wise do romance de Shirley Jackson, A assombração da casa da colina. O filme e o livro não têm

grandes diferenças de enredo, mas são significativamente diferentes, creio eu, em termos de impacto, pontos de vista e efeito final. (Mas, nós não estávamos falando do rádio? Bem, retornaremos a ele, eu acho, mais cedo ou mais tarde.) Posteriormente, vamos conversar um pouco sobre o excelente romance da senhora Jackson, mas, por ora, vamos nos deter no filme. Nele, um antropólogo (Richard Johnson), que tem como hobby caçar fantasmas, convida um grupo de três pessoas a passar o verão na infame Hill House (Casa da Montanha), onde um sem-número de coisas desagradáveis ocorreram no passado e onde, de quando em quando, fantasmas podem (ou não) ser vistos. O grupo inclui duas mulheres que já haviam tido experiência com o mundo do oculto (Julie Harris e Claire Bloom) e o sortudo sobrinho do atual proprietário (interpretado pelo ator Russ Tamblyn, aquele velho dançarino da versão para o cinema de Amor, sublime amor).

A governanta, senhora Dudley, oferece a todos, logo que chegam, seu catecismo simples e de gelar os ossos: "Não há vizinhos até a cidade mais próxima; ninguém se aproximará mais que isso. Assim sendo, ninguém os escutará caso gritem. De noite. Na escuridão."

Naturalmente, logo se comprova que a senhora Dudley estava absolutamente correta. Os quatro presenciam uma onda crescente de horrores e o sortudo Luke acaba dizendo que a propriedade que ele tanto queria herdar deveria ser queimada até só sobrar cinzas... e o solo deveria ser salgado.

Para o nosso propósito aqui, o mais interessante está no fato de que nós nunca chegamos a ver o que é isso que assombra a casa da colina. Existe algo lá, certamente. Algo segura a mão da assustada Eleanor durante a noite — ela pensa ser Theo, mas descobre, no dia seguinte, que ela nem sequer se aproximara dela. Algo bate à porta, fazendo um som parecido com um tiro de canhão. E, mais de acordo com tudo que discutimos, esse mesmo algo faz uma porta abaular para dentro de forma grotesca, até ficar semelhante a uma grande bolha convexa — uma visão tão incomum ao olhar que a mente reage com horror. Nos termos de Nolan, alguma coisa está arranhando a porta. De maneira bastante real, a despeito da boa atuação, boa direção e da maravilhosa fotografia em preto e branco de David Boulton, o que temos no filme de Wise é um dos poucos filmes de terror radiofônico no mundo. Alguma coisa está arranhando aquela porta almofadada, algo horrível... mas essa é uma porta que Wise está determinado a nunca abrir.

Lovecraft abriria a porta... embora somente uma fresta. Aqui está a anotação final no diário de Robert Blake, na história "The Haunter of the Dark" (O assombrador da escuridão), que foi dedicada a Robert Bloch:

> "Senso de distância perdido — longe é perto e perto é longe — sem óculos — vejo aquele campanário — aquela torre — a janela — posso ouvir — Roderick Usher — estou louco ou enlouquecendo — a

coisa está se agitando e se remexendo na torre — eu sou ele e ele sou eu — quero sair... preciso sair para reunir forças — ele sabe onde estou...

Sou Robert Blake, mas vejo a torre na escuridão. Há um odor horroroso... sentidos transfigurados... as tábuas da janela da torre rachando e cedendo... Eu... ngai... ygg...

Eu o vejo — vindo para cá — ventania infernal — sombra titânica — salve-me Yog-Sothoth — o olho flamejante de três lóbulos..."

Assim termina a história, deixando-nos somente com uma ideia muito vaga do que a assombração de Robert Blake pudesse ser. "Não consigo descrevê-la", protagonista após protagonista tem-nos dito. "Se o fizesse, você ficaria louco de medo." Mas, de alguma forma, eu duvido disso. Penso que tanto Wise quanto Lovecraft, antes dele, compreenderam que abrir a porta, em 99% dos casos, significa destruir o efeito unificado, onírico do terror de qualidade. "Eu posso lidar com isso", diz a audiência para si mesma e pronto! Você simplesmente perde a partida nos 45 minutos do segundo tempo.

Minha discordância pessoal em relação a esse método — permitiremos que a porta empene, mas não a abriremos nunca — vem da minha crença de que isso é jogar para empatar, em vez de para ganhar. Há (ou deve haver), entretanto, aquele 1% restante, e aí mora todo o conceito de suspensão da descrença. Em consequência disso, eu prefiro escancarar a porta em alguma hora da festa; prefiro mostrar todas as minhas cartas. E se a audiência gritar de tanto rir, em vez de terror, se eles virem o zíper subindo às costas do monstro, então o jeito é voltar à prancheta e tentar de novo.

A coisa mais empolgante a respeito do rádio no seu apogeu é que ele ultrapassou todo o questionamento sobre o abrir a porta ou deixá-la fechada. O rádio, pela sua própria natureza, foi dispensado dessa discussão. Para os ouvintes, entre 1930 e 1950, não havia qualquer expectativa visual a ser atendida na sua constituição da realidade.

Como era essa constituição da realidade, então? Um outro exemplo, para fins de comparação e contraste, tirado do cinema. Um dos clássicos de terror a que deixei de assistir quando criança foi Sangue de pantera, de Val Lewton, dirigido por Jacques Torneur. Sangue de pantera, assim como Freaks, é um desses filmes que surgem quando a conversa entre os fãs do gênero se volta para os ingredientes de um "grande filme de terror" — outros seriam A noite do demônio, Trilogia macabra e Terror que mata, creio eu; mas, por ora, vamos nos deter no filme de Lewton. É um dos filmes de que muitas pessoas se lembram com carinho e respeito da sua infância — aquele que os fez borrar as calças de medo. Duas sequências em particular do filme sempre são citadas; ambas envolvem Jane Randolph, a "mocinha", ameaçada por Simone Simon, a "vilã" (que não é, sejamos francos, mais conscientemente assustadora do que Larry Talbot em The

Wolf Man [O lobisomem]). Em uma delas, a senhora Randolph se vê presa na piscina de um ginásio abandonado, enquanto em algum lugar das proximidades, e chegando cada vez mais perto, um enorme gato selvagem a ameaça. Em outra sequência, ela está caminhando pelo Central Park e o gato se aproxima mais e mais... está pronto para dar o bote... ouvimos um rosnar pesado, vacilante... que vem a ser somente os freios a ar de um ônibus que se aproximava. A senhora Randolph entra nele, deixando o público prostrado de alívio e com a sensação de que um terrível desastre fora evitado por uma questão de segundos.

Em termos de seu efeito psicológico, defendo a tese de que Sangue de pantera é um dos bons, quem sabe até, um dos grandes filmes americanos. E, quase certamente, o melhor filme de terror dos anos 1940. Na base do mito dos gatos humanos está um profundo temor de origem sexual; Irena (senhora Simon) foi levada a crer, quando criança, que qualquer arroubo de paixão seu a transformaria em um gato. Apesar disso, ela desposa Kent Smith, que está tão apaixonado que a conduz ao altar, embora tenhamos certeza de que ele passará a noite de núpcias — e muitas das noites posteriores — dormindo no sofá. Não é de se surpreender que o pobre rapaz se aproxime de Jane Randolph.

Mas, retornando àquelas duas cenas: a da piscina funciona muito bem. Lewton era aqui, assim como Stanley Kubrick, em O iluminado, o senhor da situação, controlando todas as variáveis e lapidando a cena até a perfeição. Sentimos a veracidade da cena em todos os lugares, desde as paredes azulejadas, o barulho da água na piscina, até o ligeiro eco quando a senhora Randolph fala (fazendo aquela pergunta consagrada pelo tempo, nos filmes de terror — "Quem está aí?"). E tenho certeza de que a cena do Central Park funcionou para o público dos anos 1940, mas hoje ela simplesmente não se sustentaria. Mesmo no interior do país, seria objeto de risos e vaias.

Afinal, consegui assistir ao filme quando adulto e fiquei imaginando por alguns instantes qual poderia ter sido o motivo de toda aquela gritaria. Acho que, finalmente, descobri por que a sequência do Central Park funcionou na época, mas não funcionaria hoje. Tem alguma coisa a ver com o que os teóricos de cinema chamam de "o estado da arte". Entretanto, essa é somente a maneira de os teóricos se referirem àquilo que chamei de "conjunto visual" ou de "constituição da realidade".

Se você tiver a chance de assistir a Sangue de pantera na TV ou em uma mostra num cinema da sua cidade ou da cidade vizinha, preste uma atenção especial àquela sequência em que Irena se aproxima silenciosamente da senhora Randolph, enquanto esta corre para pegar o ônibus. Observe cuidadosamente a cena por um instante e você descobrirá que aquilo não é o Central Park, de maneira nenhuma. É um cenário montado em estúdio. Pense um pouquinho e descobrirá o porquê. Tourneur, que queria ter o controle da luz o tempo todo,[34] não optou por filmar a cena em estúdio; ele simplesmente não tinha escolha. "O estado da arte"

em 1942 não permitia filmagens noturnas em locação. Assim, em vez de filmar à luz do dia com um filtro pesado, uma técnica que acaba sendo ainda mais berrantemente artificial, Tourneur, muito sensato, optou pelo estúdio — e me parece interessante que, cerca de quarenta anos mais tarde, Stanley Kubrick tenha feito exatamente a mesma coisa em O iluminado... e assim como Lewton e Tourneur antes dele, Kubrick é um diretor que demonstra uma sensibilidade quase excêntrica às nuances de luz e sombra.

Ao público de cinema da época, isso não soava falso; ele estava acostumado a integrar os cenários de estúdio ao seu processo imaginativo. Cenários eram simplesmente aceitos, da mesma maneira como aceitamos apenas um ou dois cenários numa peça teatral que pede (como ocorre em Our Town [Nossa cidade], de Thornton Wilder) "palco nu" — essa é uma aceitação a que um frequentador de teatros vitoriano teria se recusado prontamente. Ele ou ela poderia aceitar o princípio do palco nu, mas emocionalmente a peça perderia grande parte de seu charme e efeito. Este(a) frequentador(a) de teatro vitoriano seria capaz de situar Our Town fora de sua concepção de realidade.

Para mim, a cena do Central Park perdeu sua credibilidade pela mesma razão. Enquanto a câmera acompanha a senhora Randolph, tudo ao redor dela soa extremamente falso a meus olhos. Enquanto eu deveria estar preocupado se Jane Randolph iria ou não ser atacada, me peguei, em vez disso, preocupado com aquele muro de pedra de papel-machê no fundo do cenário. Quando o ônibus, enfim, dá a partida, o ruído dos freios imitando o rugido do gato, eu ficava pensando se tinha sido difícil trazer aquele ônibus da cidade de Nova York para dentro de um estúdio fechado e se os arbustos lá atrás eram reais ou de plástico.

A constituição da realidade muda e os limites daquela região da mente onde a imaginação pode florescer (a excelente expressão de Rod Serling para isso, agora parte do vocabulário americano, é a zona Além da Imaginação) estão em fluxo constante. Lá pelos anos 1960, a década em que eu assisti a mais filmes do que nunca, "o estado da arte" avançou a um estágio em que cenário e estúdio tornaram-se quase obsoletos. Novos filmes de alta rotação tornaram as filmagens com luz natural perfeitamente possíveis. Em 1942, Val Lewton não podia filmar no Central Park à noite, contudo, em Barry Lyndon, Stanley Kubrick pôde filmar inúmeras sequências à luz de velas. Isso significou um salto quântico técnico, que tem o seguinte efeito paradoxal: assalta o banco da imaginação. Talvez tomando consciência disso, Kubrick dá um gigantesco passo para trás de volta ao estúdio no seu filme seguinte, O iluminado.[35]

Tudo isso pode parecer muito fora de propósito diante do tema do drama no rádio e da questão de se abrir ou não a porta para desvendar o monstro, mas nós estamos, na verdade, muito próximos de ambos os assuntos. Assim como as plateias dos anos 1940 e 1950 acreditaram nos cenários do Central Park de Lewton, também os ouvintes acreditavam no que os locutores, atores e sonoplastas lhes diziam. O aspecto visual estava

presente, mas era maleável, limitado por algumas poucas expectativas inflexíveis. Quando o monstro se produzia na sua mente, não havia zíperes ao longo das costas; era um monstro perfeito. Ouvintes de hoje escutando velhas gravações não aceitam esse espetáculo do faz de conta, assim como eu não consigo aceitar a parede de pedra de papel-machê de Lewton; tudo o que ouvimos são DJs dos anos 1940 tocando discos em um estúdio. Mas, para o público de uma outra época, o espetáculo era mais real do que o próprio faz de conta; dava para imaginar os homens em seus trajes a rigor, as mulheres em seus vestidos longos e macias luvas que se esticavam até o cotovelo, os candeeiros acesos nas paredes e Tommy Dorsey, reluzente num terno branco, conduzindo tudo. Ou, como no caso da infame apresentação de Orson Welles de A guerra dos mundos pelo rádio (e essa foi uma brincadeira que milhões de americanos jamais se esquecerão), era possível ampliar esse território da imaginação o bastante para fazer as pessoas saírem à rua gritando. Na TV isso não teria funcionado, mas no rádio não havia zíperes descendo pelas costas dos marcianos.

O rádio foi capaz de evitar a questão do abre porta/fecha porta, eu creio, porque o rádio depositou no banco da imaginação ao invés de sacar em nome do "estado da arte". O rádio tornava as coisas reais.

2

Minha primeira experiência com o terror de verdade veio pelas mãos de Ray Bradbury — foi uma adaptação de sua história "Mars is Heaven" (Marte é o paraíso) em Dimension X. Ela deve ter sido transmitida em 1951, quando eu tinha uns 4 anos. Pedi para ouvir e a minha mãe não deixou. "Vai ser muito tarde", disse ela, "e muito assustador para um rapazinho da sua idade".

Numa outra ocasião, mamãe me disse que uma de suas irmãs quase cortou os pulsos na banheira durante a apresentação de Orson Welles de A guerra dos mundos. Minha tia não iria fazê-lo precipitadamente; ela podia olhar pela janela do banheiro e não tinha, segundo disse depois, nenhuma intenção de cortar-se até ver as máquinas mortíferas dos marcianos surgindo no horizonte. Pode-se dizer que minha tia achou a apresentação de Welles muito assustadora... e as palavras de minha mãe ecoaram dentro de mim através dos anos, como uma voz num sonho ruim que nunca acabou de verdade: "muito assustador... assustador... assustador..."

De qualquer forma, me escondi atrás da porta para ouvir, e ela estava certa: era muito assustador.

Viajantes espaciais aterrissam suas naves em Marte — só que aquilo não é Marte. É a boa e velha Greentown, em Illinois, e é habitada por todos os amigos e parentes mortos dos viajantes. Estão lá suas mães, namoradas, o bom e velho Clancey, o patrulheiro, a professora Henreys, da escola. Em Marte, Lou Ghrig ainda está tirando o couro deles pelos Yankees.

Marte é o paraíso, decidem os viajantes. Os habitantes do local abrigam a tripulação da nave em suas casas, onde eles dormem o sono dos justos, cheios de hambúrgueres e cachorros-quentes e tortas de maçã da mamãe. Somente um dos membros da tripulação suspeita da indizível obscenidade por trás disso, e ele está certo. Cara, como ele está certo! E, ainda assim, até mesmo ele, despertou dessa ilusão mortal tarde demais... porque, durante a noite, esses rostos adoráveis começam a pingar, escorrer e se transformar. Olhos sábios e gentis se tornam um poço de ódio mortal, negro como piche. As bochechas rosadas da vovó e do vovô caem e ficam amareladas. Os narizes se alongam, tornando-se troncos enrugados. As bocas se transformam em mandíbulas escancaradas. É uma noite de terror absoluto, uma noite de gritos desesperados e horror tardio, porque Marte não é o paraíso. Marte é um inferno de ódio, decepção e morte.

Não dormi na minha cama naquela noite; dormi na soleira da porta, onde a luz real e racional da lâmpada do banheiro poderia iluminar meu rosto. Esse era o poder do rádio no seu auge. "A Sombra", éramos advertidos no começo de cada episódio, tinha "o poder de anuviar a mente dos homens". Fico pasmo de constatar que, em se tratando de ficção nos meios de comunicação, é quase sempre a TV e o cinema que anuviam aquela parte da nossa mente onde a imaginação flui mais abundantemente. Eles fazem isso pela imposição da ditadura do visual.

Se você vê a imaginação como uma criatura mental de uma centena de formas possíveis (imagine, por exemplo, Larry Talbot condenado não a se transformar num lobisomem na lua cheia, mas num bestiário inteiro a cada noite; tudo, desde um tubarão humano até uma pulga humana), então uma das formas é a de um gorila violento, uma criatura perigosa e totalmente fora de controle.

Se isso parece fantasioso ou melodramático, pense nos seus próprios filhos ou nos filhos de seus amigos mais íntimos (não considere sua própria infância; você poderá se lembrar de eventos que aconteceram na época com alguma fidelidade, mas grande parte de suas lembranças de como era o clima emocional será completamente falsa) e das vezes em que eles simplesmente são incapazes de apagar a luz do segundo andar, ou descer ao porão, ou mesmo apanhar um casaco no armário porque viram ou ouviram alguma coisa que os assustou — não necessariamente um filme ou um programa de TV.

Uma criança pode se apavorar com um tal leque de coisas que os adultos geralmente compreendem que se preocupar excessivamente com isso é colocar em risco toda a relação com a criança; você começa a se sentir como um soldado no meio de um campo minado. Adicionado a isso, há um outro fator agravante: algumas vezes, nós assustamos nossas crianças de propósito. Qualquer dia desses, dizemos, um homem num carro preto pode parar e oferecer um doce para você dar uma voltinha com ele. Esse é um Homem Mau (leia-se o Bicho-Papão) e, se ele parar para falar contigo, você não deve nunca, nunca, nunca...

Ou: em vez de dar aquele dentinho à Fada do Dente, Ginny, coloque-o

nesse copo de Coca-Cola. Amanhã de manhã, ele terá desaparecido. A Coca irá dissolvê-lo. Então, pense nisso da próxima vez que beber Coca-Cola...

Ou: criança que brinca com fósforos faz xixi na cama; é inevitável, por isso nunca...

Ou aquele favorito: não coloque isso na boca; você não sabe de onde veio.

A maioria das crianças lida com seus medos muito bem... na maioria das vezes, pelo menos. A sua imaginação modifica-se tão amplamente, de um modo tão maravilhosamente variado, que o gorila só aparece raramente. Além de se preocupar com o que pode estar no armário ou debaixo da cama, elas têm de imaginar-se como bombeiros ou policiais (tendo na imaginação o Cavaleiro Perfeito e Muito Gentil), como mamães e enfermeiras, como super-heróis de vários tipos e espécies, como seus próprios pais, vestidas com roupas encontradas no sótão e rindo de mãos dadas em frente a um espelho que lhes mostra o futuro na menos ameaçadora das formas. Elas precisam experimentar uma gama de emoções, do amor ao tédio; experimentá-las como a um par de sapatos novos.

Mas, de quando em quando, o gorila escapa. As crianças compreendem que essa face de sua imaginação precisa ser enjaulada ("É só um filme, isso não poderia acontecer na verdade, poderia?"... Ou como escreve Judith Viorst, num de seus excelentes livros infantis: "Minha mãe diz que não existem fantasmas, vampiros e zumbis... mas..."). Contudo, suas jaulas são, por necessidade, mais frágeis que aquelas construídas pelos mais velhos. Não acredito que existam por aí pessoas sem nenhuma imaginação — embora tenha sido forçado a acreditar que existem uns poucos a quem falta até o mais rudimentar senso de humor —, mas algumas vezes parece que sim... talvez porque algumas pessoas parecem construir não apenas jaulas para o gorila, mas verdadeiros cofres bancários. Com trancas automáticas e tudo.

Certa vez comentei com um repórter que a maioria dos grandes escritores tem uma expressão curiosamente infantil em seus rostos, e que isso parece ainda mais pronunciado naqueles que escrevem fantasia. Talvez isso seja mais evidente no rosto de Ray Bradbury que mantém intensamente o jeito do menino que ele foi em Illinois — seu rosto ainda retém o olhar indefinível, a despeito de seus sessenta e tantos anos, de seus cabelos grisalhos e das lentes grossas dos seus óculos. Robert Bloch tem a cara de um garotão da sexta série, o Palhaço da Turma, sabe?, embora já tenha passado dos 60 (quanto exatamente, eu não me aventuro a adivinhar; ele poderia mandar Norman Bates atrás de mim); ele tem cara daquele menino que se senta no fundo da sala de aula — pelo menos até a professora obrigá-lo a sentar-se num lugar na frente, o que geralmente não demora muito — e fica fazendo barulhos irritantes no tampo de sua carteira com a palma das mãos. Harlan Ellison tem o rosto do garoto durão de cidade do interior, autoconfiante o suficiente para ser gentil na maioria das vezes, embora perfeitamente capaz de foder contigo se você lhe der

problemas.

Mas talvez o semblante que estou tentando descrever (ou indicar, a verdadeira descrição é realmente impossível) é mais visível no rosto de Isaac Bashevis Singer, o qual, mesmo sendo descrito como um escritor de literatura "careta" pela crítica especializada, fez da catalogação de diabos, anjos e demônios boa parte de sua carreira. Pegue um livro de Singer e dê uma boa olhada na foto do autor (pode ler o livro, também, quando tiver acabado de olhar para o retrato de Singer, ok?). É o rosto de um homem velho, mas de uma textura tão fina, que você poderia ler um jornal através dele. E abaixo dele está o menino, estampado com muita clareza nos seus traços. Nos olhos, principalmente; são jovens e límpidos.

Uma das razões para esses "rostos juvenis" pode ser o fato de que os escritores de fantasia gostam bastante do gorila. Eles nunca se deram ao trabalho de fortalecer as grades, e, como resultado, parte deles nunca efetuou o abandono da imaginação, que é parte tão característica do crescimento, nunca afunilou sua visão, coisa tão necessária para atingir sucesso na vida adulta. Um dos paradoxos do terror/fantasia é que o escritor desse tipo de coisa é como os porquinhos preguiçosos que construíram suas casas de palha e pau a pique — só que, ao invés de aprenderem a lição e construírem sólidas casas de tijolos, assim como seu irmão oh-tão-adulto (para sempre na minha memória com seu quepe de engenheiro, como nos desenhos animados da Disney), o escritor de terror/fantasia simplesmente reconstrói a casa com palha e pau a pique de novo. Porque, de uma maneira louca, ele ou ela gosta quando o lobo vem e a sopra até derrubá-la, assim como ele ou ela meio que gosta quando o gorila escapa de sua jaula.

A maioria das pessoas não é escritor de fantasia, naturalmente, mas quase todo mundo reconhece a necessidade de se alimentar a imaginação com algumas coisas, vez por outra. As pessoas parecem compreender que a imaginação precisa de uma dose disso, assim como são necessárias vitaminas ou o sal iodado para evitar a gota. Fantasia é o sal para a mente.

Anteriormente falei sobre a suspensão da descrença, a clássica definição de Coleridge a respeito daquilo de que o leitor precisa se prover quando busca emoções fortes em um conto, romance ou poema de fantasia. Uma outra maneira de colocar a questão é que o leitor precisa concordar em deixar o gorila sair da jaula dele por alguns instantes, e no momento em que vemos o zíper descendo as costas do monstro, o gorila volta imediatamente para dentro de sua jaula. Afinal de contas, quando estivermos com uns 40 anos, ele já vai ter estado lá por um longo tempo e talvez tenha desenvolvido um pouco do velho "senso comum". Algumas vezes terá de ser cutucado com uma vara. Em outras, ainda, não sairá de maneira nenhuma.

Observada nesses termos, a constituição da realidade torna-se uma coisa bastante difícil de manipular. É claro que isso foi conseguido pelo cinema; se não, este livro teria um terço do tamanho, ou menos. No entanto, ao fazer sua excursão pela parte visual da constituição da

realidade, o rádio desenvolveu uma maravilhosa ferramenta (perigosa, até; o pânico e a histeria nacional que se seguiram à transmissão de A guerra dos mundos sugere que a coisa pode ser dessa forma)[36] para quebrar o cadeado da jaula do gorila. Mas, a despeito de toda nostalgia que desejemos sentir, é impossível voltar atrás e reexperimentar a essência criativa do terror no rádio. Essa ferramenta se quebrou pelo simples fato de que, bem ou mal, nós hoje necessitamos de dados visuais críveis como parte da nossa constituição da realidade. Gostemos ou não, parecemos estar viciados neles.

3

Já estamos quase no final da nossa breve discussão sobre o rádio — acredito que ir muito além seria correr o risco de cair na monotonia, como um daqueles enjoados cinéfilos que querem passar a noite lhe contando como Charlie Chaplin foi o maior ator de cinema que jamais existiu, ou como o faroeste spaghetti de Clint Eastwood é o ápice do movimento existencial/absurdista — contudo, nenhuma discussão do fenômeno do terror no rádio, por mais breve que seja, estaria completa sem mencionar o primeiro autor do gênero — não Orson Welles, mas Arch Oboler, o primeiro dramaturgo a ter seu próprio seriado de rádio nacional, o arrepiante Lights Out (Apaguem as luzes).

Lights Out foi, na verdade, transmitido nos anos 1940, mas grande parte dos programas foi reprisada na década de 1950 (e até mesmo na de 1960), então, acredito que isso justifica sua inclusão aqui.

O episódio que eu me lembro de maneira mais vívida da sua representação em Dimension X foi "The Chicken Heart that Ate the World" (O coração de galinha que engoliu o mundo). Oboler, como tantos outros no campo do terror — Alfred Hitchcock é outro exemplo fundamental —, está extremamente atento ao humor implícito no terror, e este estado de alerta nunca foi tão bem focalizado quanto na história do Chicken Heart, que o faria rir do próprio absurdo mesmo enquanto o arrepio subisse pelos seus braços.

"Lembra-se de que há poucos dias você perguntou minha opinião sobre como o mundo iria acabar?", diz solenemente o estudioso cientista que, sem querer, perpetuou o horror em um mundo insuspeito, a seu jovem discípulo, enquanto sobrevoam, a uma altura de 1.600 metros, em um bimotor, o coração de galinha que não parava de crescer. "Você se lembra da minha resposta? Oh, que sábia profecia! Teorias que soavam imponentes sobre a cessação da rotação da Terra... entropia... mas, agora, essa é a realidade, Louis! O fim da humanidade chegou! Não no calor flamejante da fusão atômica... não na glória da combustão interestelar... não na paz do silêncio branco e frio... mas através disto! Esta carne

rastejante, faminta, lá embaixo. É uma piada, não é, Louis? Uma piada cósmica! O fim da humanidade... em função de um coração de galinha."

"Não", suplica Louis. "Não, eu não posso morrer. Encontrarei um local seguro para aterrissar."

Então, aproveitando perfeitamente a deixa, o confortante ronco do motor na traseira do avião se transforma num pigarro irregular. "Estamos em parafuso!", grita Louis.

"O fim de toda a humanidade", proclama o cientista em tom retumbante, e os dois caem direto no coração da galinha. Ouvimos seu batimento compassado... mais alto... mais alto... e então o nojento splash que dá fim à peça. Parte da verdadeira genialidade de Oboler se manifestou no fim de "Chicken Heart", e você sente vontade de rir e vomitar ao mesmo tempo.

"Lancem os bombardeiros", costumava anunciar um velho comercial para rádio (ronco de bombardeiros ao fundo; a mente visualiza um céu coberto de aviões de guerra). "Lancem os sorvetes em Puget Sound", continua a voz (som metálico, hidráulico do compartimento das bombas se abrindo, um crescente zunido seguido de um gigantesco splash). "É isso aí... lancem a calda de chocolate... o chantilly... soltem as cerejas cristalizadas!" Escutamos um som forte de líquido escorrendo enquanto desce a calda de chocolate, e então um enorme chiado quando é a vez do chantilly. Esses sons são seguidos de um pesado plop... plop... plop... ao fundo. E, por mais absurdo que possa parecer, a mente capta essas deixas... aquele olho interior realmente vê uma série de sundaes gigantes caindo em Puget Sound como se fossem estranhos cones vulcânicos — cada um com uma cereja cristalizada do tamanho do Kingdome, de Seattle, no topo. Na verdade, visualizamos aquelas cerejas de coquetel repulsivamente vermelhas desabando, afundando-se em todo aquele chantilly, deixando crateras quase do tamanho da gigantesca cratera Tycho. Tudo graças ao gênio de Stan Freberg.

Arch Oboler, um homem de inteligência inquieta, também envolvido com o cinema (Five, um dos primeiros filmes a lidar com o tema da sobrevivência da humanidade após a Terceira Guerra Mundial, foi cria intelectual de Oboler) e o teatro, utilizou duas das grandes forças do rádio: a primeira é a obediência inata da mente, sua predisposição para tentar visualizar qualquer coisa que se sugira, não importando o quão absurda essa coisa seja; a segunda é o fato de o terror e o medo serem emoções que cegam e retiram nossa base de adultos de debaixo de nossos pés e nos deixam tateando no escuro como crianças que não conseguem encontrar o interruptor. O rádio é, naturalmente, a mídia "cega", e somente Oboler o explorou tão bem ou tão completamente.

É claro, nossos ouvidos modernos captam as convenções básicas desse meio de comunicação já ultrapassado (em grande parte devido à nossa crescente dependência do visual em nossa constituição da realidade), mas esse era um procedimento padrão, que a audiência da época não teve problemas em aceitar (assim como o muro de pedra de papel-machê em

Sangue de pantera, de Tourneur). Se essas convenções parecem dissonantes para os ouvintes dos anos 1980, assim como os apartes em uma peça de Shakespeare parecem destoantes aos olhos de um frequentador principiante de teatro, isso é problema nosso, e temos que trabalhá-lo da melhor forma possível.

Uma dessas convenções é o uso constante da narração para seguir com a história. A segunda é o diálogo descritivo, uma técnica necessária ao rádio, mas que a TV e o cinema tornaram obsoleta. Vejamos, por exemplo, em "The Chicken Heart that Ate the World", o Dr. Alberts discutindo o próprio coração de galinha com Louis — leia a passagem e pergunte a si mesmo o quão verossímil este discurso soa aos seus ouvidos acostumados à televisão e ao cinema:

— Olhe para aquilo lá embaixo… uma grande manta de desgraça cobrindo tudo. Veja como as estradas estão lotadas de homens e mulheres e seus filhos, fugindo para salvar suas vidas. Veja como o cinza protoplasmático os alcança e engole.

Na TV, isso seria alvo de gargalhadas, como o maior melodrama. Mas, ouvido no escuro, combinado ao ronco de motor de avião ao fundo, funciona muito bem, sim, senhor. Querendo ou não, a mente conjura a imagem que Oboler quer: essa grande bolha gelatinosa, batendo ritmada, engolindo os fugitivos à medida que eles vão correndo…

Ironicamente, tanto a televisão quanto os primeiros filmes sonoros dependeram amplamente das convenções de auditório do rádio, até que essas novas mídias encontraram suas próprias vozes — e suas próprias convenções. Muitos de nós lembramos das "pontes" narrativas usadas nos primeiros dramas televisivos (havia, por exemplo, aquele sujeito meio esquisito, Truman Bradley, que nos brindava com uma miniaula de ciências no princípio de cada episódio semanal de Science Fiction Theater e uma minilição de moral no fim; o último, embora talvez o melhor exemplo da convenção, eram os voice-overs realizados pelo falecido Walter Winchell a cada semana em The Untouchables). Entretanto, se observarmos aqueles primeiros filmes falados, poderemos ver também esses mesmos diálogos descritivos e artifícios narrativos sendo utilizados. Eles não são verdadeiramente necessários, porque podemos ver o que está acontecendo, mas eles permanecem idênticos por um período, uma espécie de apêndice inútil, presente apenas pelo fato de que a evolução não o removeu. Meu exemplo favorito vem do, apesar disso, inovador desenho animado do Super-Homem de Max Fleischer, no princípio da década de 1940. Cada um dos episódios começava com o narrador explicando solenemente aos telespectadores que existira uma vez um planeta chamado Krypton, "que brilhava como uma imensa joia verde nos céus". E lá estava ele, pelas mãos de George, brilhando como uma joia verde nos céus, bem na frente dos nossos olhos. Um segundo depois ele explode, se desfazendo em pedacinhos num ofuscante halo de luz. "Kripton explodiu", informa-nos o prestativo narrador, enquanto os pedaços voam pelo espaço, caso não

tivéssemos reparado.[37]

Oboler usou um terceiro truque mental na criação de seus dramas radiofônicos e isso nos faz retornar a Bill Nolan e sua porta fechada. Quando ela é escancarada, diz ele, vemos um inseto de 3 metros e a mente, cuja capacidade de visualização ultrapassa de longe qualquer "estado da arte", sente-se aliviada. A mente, embora obediente (o que é a loucura concebida pelos sãos, no fim das contas, se não um tipo de desobediência mental?), é curiosamente pessimista e, muito frequentemente, decididamente mórbida.

Como ele raras vezes abusou do artifício do diálogo descritivo (como o fizeram os criadores de O sombra e Inner Sanctum), Oboler foi capaz de utilizar essa queda natural da mente pelo mórbido e pelo pessimismo para criar alguns dos mais ultrajantes efeitos já apresentados aos trêmulos ouvidos do público em geral. Hoje, a violência na TV já tem sido severamente condenada (e amplamente eliminada, pelo menos em relação aos padrões de Os intocáveis, Peter Gunn e Impacto, dos velhos e destemidos anos 1960) por ser, em sua maioria, explícita — nós vemos o sangue jorrando; isso é da natureza da mídia e parte da concepção da realidade.

Oboler usou sangue e violência aos montes, mas a maior parte deles estava implícita; o verdadeiro horror não ganhava vida na frente de uma câmera, mas na tela da mente. Talvez o melhor exemplo disto esteja em um trabalho de Oboler, com um título à la Don Martin: "A Day at the Dentist's" (Um dia no dentista).

Quando a história começa, o "herói" da peça, um dentista, está fechando o expediente no seu consultório, quando sua enfermeira diz que ele tem mais um paciente, um homem chamado Fred Houseman.

— Ele diz que é uma emergência — diz ela.

— Houseman? — grita o dentista.

— Sim.

— Fred?

— Sim... o senhor o conhece?

— Não... ah, não — responde ele casualmente.

Acaba que Houseman veio porque Dr. Charles, o dentista que era o antigo proprietário do consultório, o recomendou como um dentista "sem dor" — e Houseman, apesar de ex-praticante de luta livre e jogador de futebol, tem pavor de dentista (assim como a maioria de nós... e Oboler sabe disso muitíssimo bem).

O primeiro momento de inquietude de Houseman ocorre quando o doutor o amarra na cadeira de dentista. Ele protesta. O dentista explica-lhe numa voz mansa e perfeitamente razoável (ah, e como é suspeita a racionalidade dessa voz! Afinal, quem soa mais inofensivo que um louco perigoso?) que "para que seja indolor, não deve haver o menor movimento".

Há uma pausa e então ouvimos o som das amarras sendo presas.

Bem firme.

— Aí está... — diz o dentista, tranquilizador. — Aconchegado como um bichinho num cobertor... taí uma coisa esquisita de te chamar, não é? Você não é um bichinho, é? Faz mais o tipo conquistador... ... não é verdade?

— Uh-oh — o homenzinho mórbido dentro da gente começa a falar — A coisa está ficando preta para o velho Fred Houseman. Sim, senhor.

A coisa está preta, realmente. O dentista, ainda falando naquele tom manso, agradável, numa voz tããão racional, continua a chamar Houseman de "conquistador". Ficamos sabendo depois que Houseman arruinara com a mulher que mais tarde se tornou a esposa do dentista; Houseman difamou o nome dela de um canto a outro da cidade. O dentista descobriu que o profissional de confiança dele era Dr. Charles e então comprou seu consultório na certeza de que, mais cedo ou mais tarde, Houseman voltaria... estaria de volta ao "dentista sem dor".

E enquanto esperava, o novo dentista instalou amarras de segurança na cadeira.

Especialmente para Fred Houseman.

Tudo isso, naturalmente, está à parte de qualquer semelhança com a realidade (mas até aí, o mesmo pode ser dito de A tempestade — que tal isto, como uma comparação imprudente?); ainda assim, a mente não liga a mínima para isso nesse momento crucial, e Oboler, naturalmente, nunca se preocupou com nada disso; da mesma forma que os melhores escritores de ficção de terror, ele está interessado no efeito acima de tudo, de preferência um que cause ao ouvinte o mesmo impacto que uma lápide de ardósia de 20 quilos na cabeça. Ele é muito bem-sucedido nesse aspecto em "A Day at the Dentist's".

— O-O que você vai fazer? — pergunta Houseman amedrontado, um eco da mesma questão que vinha martelando as nossas mentes, quase desde o instante em que fomos suficientemente tolos para sintonizar nesse horripilante exemplo de sangue-frio.

A resposta do dentista é simples e completamente aterrorizante — mais terrível em função do desagradável seminário ao qual ela convida nossas próprias mentes, um seminário do qual Oboler, em última instância, se recusa a participar, embora mantenha a pergunta no ar por tanto tempo quanto quisermos considerá-la. Em tais circunstâncias, podemos não querer considerá-la por tempo nenhum.

— Nada de mais — replica o dentista enquanto liga um botão e a broca começa a zunir. — Só furar um buraquinho... e deixar escorrer um pouquinho do conquistador.

Enquanto ao fundo Houseman engasga e baba de medo, o som da broca vai aumentando... aumentando... aumentando, e então, finalmente, para. Fim.

A questão, naturalmente, é onde exatamente o demoníaco dentista perfurou o buraco para "deixar escorrer um pouquinho do conquistador". Essa é uma questão que somente o rádio, pelas suas próprias características, pode propor de maneira verdadeiramente convincente e

deixar sem resposta de forma tão impune. Nós odiamos Oboler um pouquinho por não nos contar, principalmente porque nossas mentes estão sugerindo as possibilidades mais torpes e ultrajantes.

Minha primeira conjectura foi que o dentista devia ter, quase com certeza, usado a broca numa das têmporas de Houseman, assassinando-o com uma pequena cirurgia cerebral de improviso.

Mais tarde, quando cresci e minha compreensão da natureza do crime de Houseman aumentou, outra possibilidade começou a sugerir-se. Essa, ainda mais torpe.

Ainda hoje, enquanto escrevo estas linhas, fico pensando: onde, exatamente, aquele maluco utilizou sua broca?

4

Bem, já chega; chegou a hora de mudar do ouvido para o olho. Mas, antes de irmos, gostaria de lembrar-lhe algo que você provavelmente já sabe. Muitos dos antigos programas de rádio, desde Inner Sanctum e Gangbusters a Our Gal Sal, foram preservados em discos e fitas, e a qualidade dessas gravações costuma ser bem melhor do que a da maioria dos programas de arquivo da TV, que são transmitidos de tempos em tempos nessas sessões nostalgia. Caso você se interesse em ver como anda sua habilidade pessoal de suspensão da descrença e de relevar aquele aparato visual engendrado pela TV e o cinema, você pode começar a procurar em qualquer uma dessas lojas de discos com um bom catálogo. Um dos catálogos Schwann de discos falados pode ser uma ajuda a mais; o que a sua simpática loja de discos da esquina não tiver, ela terá o maior prazer em encomendar. E caso o seu interesse em Arch Oboler tenha sido absolutamente instigado pelo que você leu, permita-me sussurrar um segredinho no seu ouvido: Drop Dead! An Exercise in Horror (Caia morto! Um tratado de terror) — produzido, escrito e dirigido por Arch Oboler, disponível para o seu deleite pela Capitol Records (Capitol: SM-1763). Certamente vai te deixar mais gelado do que uma ducha de água fria no inverno… isso se você for capaz de se livrar daquele aparato visual por uns quarenta minutos.

33 Para alguns, o Chickenman não tem a menor graça. Meu bom amigo Mac McCutcheon colocou um LP com as aventuras dos Great Fowls (Gigantes Galináceos) para um grupo de amigos que ficaram sentados escutando com expressões impassíveis e polidas em seus rostos. Ninguém deu sequer uma risadinha. Como diz Steve Martin em O panaca: “Tire esses escargots do prato dele e lhe dê um sanduíche de queijo quente, como eu tinha pedido!”

34 William F. Nolan, mencionando esse filme, disse que a lembrança que o marcou mais fortemente na sequência do Central Park foi o padrão de “luz-

sombra-luz-sombra-luz-sombra", enquanto a câmera acompanhava a senhora Randolph — e isso dá, realmente, um ótimo e lúgubre efeito.

35 Quer mais prova de que a realidade muda, independente da nossa vontade? Antigamente, até por volta de 1965, séries de televisão eram completamente gravadas em estúdios e o público acreditava nos cenários, pois estava acostumado. Se virmos essas cenas hoje em dia, estranharemos, pois os estúdios não são mais utilizados para cenas externas. Esse estágio de arte, para melhor ou para pior, já passou há muito.

36 E quanto a Hitler? A maioria de nós o associa ao cinejornal e nos esquecemos que, nos anos anteriores à TV, Hitler fez uso do rádio com uma espécia de cruel brilhantismo. Acredito que duas ou três aparições em Meet the Press, ou quem sabe, uma no segmento de Mike Wallace nos 60 minutos, teria jogado água no chope de Hitler perfeitamente.

37 "Teatralização" foi uma outra convenção sobre a qual tanto os primeiros filmes quanto a televisão se debruçaram em seu início, até encontrarem seus próprios caminhos mais fluentes de contar histórias. Dê uma olhada qualquer dia desses em algumas gravações para TV dos anos 1950 ou nos primeiros filmes falados, como Aconteceu naquela noite e O cantor de jazz ou Frankenstein e repare o quão frequentemente as cenas são filmadas com câmeras paradas, como se a câmera fosse, na realidade, um espectador imaginário sentado na primeira fila. Falando do diretor de cinema mudo pioneiro, George Méliès, em seu excelente livro Caligari's Children, S.S. Prawer faz a mesma observação: "As fusões, os cortes, e outros truques técnicos que Méliès realizava em suas sequências filmadas a partir de uma posição fixa de câmera, correspondendo a um lugar fixo nas primeiras fileiras de um teatro, divertiam mais que assustavam seu público e, no final, acabavam por aborrecê-los tanto, que asseguraram a falência de Méliès." Em relação aos primeiros filmes falados, que surgiram quase 40 anos depois de Méliès ter sido pioneiro nos filmes de fantasia e na ideia de "efeitos especiais", as limitações do som mantiveram, até certo ponto, a supremacia da câmera parada; a câmera produzia desagradáveis estalos durante seu funcionamento, e a única forma de evitá-los seria colocá-la numa sala à prova de som, com uma janela de vidro. Movimentar a câmera significava mover a sala e isso era muito oneroso em termos de tempo e dinheiro. Mas havia mais do que o barulho da câmera, um fator contra o qual Méliès certamente não teve que lutar. Muito disso era

simplesmente aquela constituição mental agindo mais uma vez. Limitados pelas convenções do palco, muitos diretores do começo se viam criativamente incapacitados de inovar.

Capítulo Seis

O cinema de terror americano contemporâneo — texto e subtexto

Nesse instante você deve estar pensando consigo mesmo: esse cara deve ter uma presunção e tanto de achar que vai dar conta de todos os filmes de terror realizados entre 1950 e 1980 — tudo, desde O exorcista até o bem menos conhecido A Marinha contra os monstros — num único capítulo.

Bem, na verdade, serão dois capítulos, e não, eu não espero ser capaz de cobrir todos, por mais que quisesse; mas, sim, devo ter alguma espécie de presunção só de estar querendo tocar no assunto. Para minha sorte, há inúmeras formas razoavelmente tradicionais de se lidar com ele, de modo que tenhamos pelo menos uma aparência de ordem e coerência. O caminho que escolhi é o do cinema de terror enquanto texto e subtexto.

O local de partida seria, creio eu, uma breve recapitulação daqueles pontos já firmados na questão do cinema de terror como arte. Se dissermos que "arte" é qualquer unidade de trabalho criativo na qual um público recebe mais do que dá (uma definição liberal de arte, claro, mas não vale a pena ser muito seletivo nessa questão), então acredito que o valor artístico que o cinema de terror oferece com maior frequência é a sua habilidade de formar uma conexão entre nossa fantasia sobre o medo e nossos verdadeiros medos. Eu já disse antes e vou enfatizar mais uma vez aqui que poucos filmes de terror foram concebidos com a "arte" em mente; a maioria é concebida pensando somente no "lucro". A arte não é criada conscientemente, é, ao invés disso, expelida, do mesmo modo que lixo atômico libera radiação.

Não quero dizer com isso que todo filme de terror exploitation é "arte". Você pode dar uma volta pela Rua 42, na Times Square, em uma tarde ou noite qualquer e descobrir filmes chamados The Bloody Mutilators (Os mutiladores sangrentos), The Female Butcher (A açougueira) ou The Ghastly Ones (Os medonhos) — um filme de 1972 em que somos presenteados com a singela visão de uma mulher tendo a barriga aberta por uma serra manual; a câmera acompanha enquanto seus intestinos se esparramam pelo chão. Estes são filminhos porcos, sem a menor pitada de arte, e somente o espectador mais decadente tentaria defender o contrário. São o equivalente cenográfico daqueles filmes snuff de 8 e 16mm, que

supostamente aparecem vindos da América do Sul de tempos em tempos.

Uma outra questão que vale ser mencionada é o grande risco que corre um(a) diretor(a) de cinema quando decide realizar um filme de terror. Em outros campos de criação, o único risco é o fracasso — podemos dizer, por exemplo, que o filme de Mike Nichols O dia do golfinho "fracassou", mas não houve nenhum clamor público, e muito menos mães fazendo piquete na porta dos cinemas. No entanto, quando um filme de terror fracassa, ele frequentemente se torna uma coisa dolorosamente absurda ou uma esquálida pornoviolência.

Há filmes que se equilibram em cima da fronteira onde a "arte" cessa de existir sob qualquer aspecto e a exploração começa, e esses filmes geralmente são os de sucesso mais notável do gênero. O massacre da serra elétrica é um destes; nas mãos de Tobe Hooper, o filme satisfaz à definição de arte que ofereci, e eu ficaria satisfeito em testemunhar a favor de seu mérito social diante de qualquer corte do país. Não faria o mesmo por The Ghastly Ones (Os medonhos), entretanto. A diferença é maior que a diferença entre uma serra elétrica e uma serra manual; a diferença é algo como 70 milhões de anos-luz. Hooper trabalha em O massacre... dentro de seu próprio estilo bizarramente eficiente, com bom gosto e conhecimento. The Ghastly Ones é o trabalho de um imbecil com uma câmera na mão.[38]

Assim, se é para manter ordem nessa discussão, vou retornar sempre ao conceito de valor — da arte, do mérito social. Se os filmes de terror têm um mérito social que os redima, isso se dá graças à sua habilidade de formar elos entre o real e o irreal — de fornecer subtextos. E em função de seu apelo às massas, esses subtextos assumem frequentemente uma dimensão cultural.

Em muitos casos, particularmente nos anos 1950 e novamente no início dos anos 1970, os medos expressos são sociopolíticos por natureza, fato que dá a filmes tão diferentes quanto Invasores de corpos de Don Siegel, e O exorcista, de William Friedkin, uma sensação de documentário estranhamente convincente. Quando os filmes de terror mostram suas várias facetas sociopolíticas — o filme B como editorial jornalístico —, eles estão quase sempre servindo como um barômetro extraordinariamente preciso daquilo que perturba o sono de toda uma sociedade.

Todavia, os filmes de terror nem sempre usam uma máscara que os identifique como uma crítica velada à cena social ou política (como o Os filhos do medo de Cronenberg analisa a desintegração das gerações em família, ou como o seu Calafrios trata dos canibalísticos efeitos colaterais da "trepada sem zíper" de Érica Jong). Frequentemente, o filme de terror aponta ainda mais para dentro, procurando aqueles medos pessoais enraizados — aqueles pontos de pressão — com os quais todos temos que aprender a lidar. Isso adiciona um elemento de universalidade ao processo, e pode vir a produzir um tipo de arte ainda mais verdadeiro. Também explica, creio eu, por que O exorcista (um filme de terror social por

excelência) fez pouco sucesso quando foi lançado na Alemanha Ocidental, país que tinha uma série completamente diferente de temores sociais naquela época (estavam bem mais preocupados com terroristas radicais do que com jovens boca-suja) e por que Zumbi: O despertar dos mortos estourou por lá.

Este segundo tipo de filme de terror possui mais em comum com os irmãos Grimm do que com o editorial de um jornal. É o filme B enquanto conto de fadas. Esse tipo de filme não quer levantar questões políticas, mas nos assustar até o fundo da alma, quebrando alguns tabus. Assim, se minhas ideias sobre arte estiverem corretas (ela dá mais do que recebe), esse tipo de filme é válido para o público por ajudá-la a melhor compreender o que são esses tabus e medos, e por que ela se sente tão pouco à vontade a respeito deles.

Um bom exemplo desse segundo tipo de filme de terror é O túmulo vazio (1945) da RKO, adaptação livre — livre é modo de falar — de um conto de Robert Louis Stevenson e estrelado por Karloff e Lugosi. E, a propósito, o filme foi produzido por nosso amigo Val Lewton.

Como exemplo de arte, O túmulo vazio é um dos melhores da década de 1940. E, como exemplo, desse segundo "propósito" da arte — o de quebrar tabus —, ele é simplesmente brilhante.

Acredito que todos nós concordaríamos que um dos grandes medos com que temos de lidar de modo estritamente pessoal é o medo da morte; se não pudesse se apoiar na boa e velha morte, o cinema de terror estaria em maus lençóis. Para coroar isto, há "boas" mortes e mortes "ruins"; a maioria de nós gostaria de morrer em paz na nossa própria cama, com 80 anos (de preferência, após uma boa refeição, uma garrafa de vinho de boa qualidade e uma supertrepada), mas poucos de nós estamos interessados em descobrir como nos sentiríamos sendo lentamente esmagados sob um elevador de automóveis enquanto o óleo de engrenagem pinga lentamente nas nossas testas.

Muitos filmes de terror extraem seus melhores efeitos desse medo da morte cruel (como O abominável dr. Phibes, em que Phibes executa suas vítimas, uma de cada vez, usando as Doze Pragas do Egito, ligeiramente atualizadas, um artifício digno dos quadrinhos do Batman em seus melhores dias). Quem consegue se esquecer dos binóculos mortais em Os horrores do museu negro, por exemplo? Eles vinham equipados com dentes pontiagudos de 15 centímetros dotados de uma mola, de modo que quando a vítima os aproximava dos olhos e tentava ajustar o foco…

Outros derivam seu horror do simples fato da morte em si e da decomposição que a ela se segue. Numa sociedade em que se dá tanta importância às efêmeras comodidades da juventude, saúde e beleza (sendo a última muitas vezes definida nos termos das duas primeiras), a morte e a decomposição tornam-se inevitavelmente horríveis e inevitavelmente um tabu. Se você não concorda, pergunte-se por que os estudantes da segunda série não visitam o necrotério local, assim como o fazem com a delegacia, o quartel do Corpo de Bombeiros e o McDonald's mais próximo — dá para

imaginar, ou eu mesmo fico imaginando em meus momentos mais mórbidos, um passeio que combinasse o necrotério com o McDonald's; o ápice da excursão, é óbvio, seria a visita ao McDefunto.

Não, a sala funerária é um tabu. Os agentes funerários são os padres modernos, elaborando sua mágica secreta de cosméticos e conservação em quartos onde nossa entrada é claramente proibida. Quem lava o cabelo do defunto? As unhas dos pés e das mãos do ente querido ainda são cortadas uma última vez? É verdade que os mortos são colocados no caixão descalços? Quem os veste para seu último desfile na sala onde se velará o corpo? Como se tampa e se esconde o furo de uma bala? Como se ocultam as marcas de estrangulamento?

As respostas a todas essas perguntas existem, mas não são do conhecimento geral. E se você tentar fazer destas respostas parte do seu próprio repertório de conhecimentos, as pessoas vão considerar você um tanto excêntrico. Eu sei. Na etapa de pesquisa de um futuro romance sobre um pai que tenta trazer seu filho de volta da morte, colecionei uma pilha de literatura funerária de uns 30 centímetros de altura, além de inúmeros olhares esquisitos de pessoas que ficavam imaginando por que eu estaria lendo The funeral: vestige or value? (O funeral: reminiscência ou valor?).

Mas isso não quer dizer que as pessoas não tenham um certo interesse ocasional no que jaz atrás da porta trancada de uma câmara mortuária, ou no que pode ser exalado no cemitério local depois que o cortejo já foi embora... ou no escuro da noite. O túmulo vazio não é, na verdade, uma história sobrenatural, nem foi vendido dessa forma ao público; foi vendido, sim, como um filme (como o foi aquele notório documentário dos anos 1960, Mundo cão) que nos conduziria para além dos limites, para além daquela linha que demarca a fronteira do campo do tabu.

"Cemitérios profanados, assassinato de crianças para dissecação dos corpos!" — despejava o pôster do filme. "Realidades inconcebíveis e FATOS inacreditáveis dos dias negros dos primórdios da pesquisa cirúrgica. EXPOSTO NA MAIS INTRÉPIDA SENSAÇÃO DE CHOQUE E ARREPIOS JAMAIS TRAZIDA ÀS TELAS." (Tudo isso impresso numa lápide tombada.)

Mas o cartaz não para por aí. Segue marcando bem especificamente a exata localização da linha do tabu, e sugerindo que talvez nem todo mundo seja corajoso o bastante para transgredir este terreno proibido: "Se você conseguir suportar, veja TÚMULOS PROFANADOS! CAIXÕES ROUBADOS! CADÁVERES ESQUARTEJADOS! ASSASSINATOS À MEIA-NOITE! CONTRABANDO DE CORPOS! SORRATEIROS LADRÕES DE COVAS! VINGANÇA INSANA! MISTÉRIO MACABRO! E Não Diga Que Nós Não o Avisamos."

Toda essa rima é, de uma certa forma, agradável aos ouvidos, não é mesmo?

Essas “áreas de desconforto” — tanto as sociopolíticas e culturais quanto as de uma variedade mais mítica, de contos de fadas — têm, naturalmente, a tendência de se sobrepor; um bom filme de terror exercerá pressão sobre a maior quantidade de pontos possível. Calafrios, por exemplo, sob um aspecto, fala sobre a promiscuidade sexual; em outro aspecto, está lhe perguntando se você gostaria que uma sanguessuga saltasse da sua caixa de correio e se banqueteasse na sua cara. Estas não são, de forma alguma, as mesmas áreas de desconforto.

Mas já que estamos tratando do tema da morte e da putrefação, deveríamos dar uma olhada numa dupla de filmes em que essa área específica de desconforto foi bem utilizada. O primeiro exemplo, naturalmente, é A noite dos mortos-vivos, onde nosso horror deste estado de decomposição é explorado a ponto de muitas plateias acharem o filme quase insuportável. Outros tabus também são quebrados pelo filme: em dado momento, uma garotinha assassina sua mãe com uma pá de jardinagem... e começa a comê-la. Que tal isto como destruidor de tabus? Ainda assim, o filme dá voltas em torno de seu ponto de partida o tempo todo, e a palavra-chave do título do filme não é vivos, e sim mortos.

Em dado momento do início, a personagem principal feminina do filme, que escapara por pouco de ser morta por um zumbi no cemitério, onde ela e seu irmão, que não teve a mesma sorte, tinham ido colocar flores no túmulo de sua falecida mãe, se esconde numa casa de campo isolada. Andando pela casa, ela escuta algo pingando... pingando... pingando. Sobe até o segundo piso, vê algo, grita... e a câmera se desloca rapidamente para a cabeça de um cadáver apodrecido, ali há, pelo menos, uma semana. É um momento memorável, chocante. Mais adiante, um oficial do governo diz à população sitiada, atenta, que, mesmo que a ideia não os agrade (isto é, terão que cruzar aquela linha do tabu para fazê-lo), eles devem incinerar seus mortos; basta encharcá-los com gasolina e tacar fogo. Mais tarde ainda, um delegado local expressa nosso próprio choque e desconforto por termos nos afastado tanto da linha do tabu. Responde a uma pergunta de um repórter, dizendo: “Ah, eles estão mortos... estão caindo aos pedaços.”

O bom diretor de terror precisa ter uma boa noção de onde está a linha do tabu, se não quiser escorregar inconscientemente para o absurdo. Em A noite dos mortos-vivos, George Romero toca inúmeros instrumentos e o faz como um virtuoso. Muito foi dito sobre violência explícita desse filme, mas um dos momentos mais assustadores ocorre próximo ao clímax, quando o irmão da heroína reaparece, ainda vestindo suas luvas de dirigir e indo em direção à irmã com a determinação idiota, implacável dos mortos famintos. O filme é violento, como a sua sequência, Zumbi, o despertar dos mortos — mas a violência tem a sua própria lógica e eu lhe digo que, no gênero do terror, a lógica percorre um longo caminho no sentido de colocar a moralidade à prova.

O terror em Psicose, de Hitchcock, é coroado quando Vera Miles toca aquela cadeira, no porão, e esta gira lentamente para, enfim, revelar a mãe

de Norman — um cadáver ressequido, enrugado, a cavidade ocular olhando fixamente para o vazio. Ela não está somente morta: foi empalhada como um dos pássaros que decoram o escritório de Norman; a entrada subsequente de Norman, vestido e maquiado, é quase um anticlímax.

Em A mansão do terror, da American-International Pictures, vemos outra faceta da morte "ruim" — talvez a pior de todas. Vincent Price e seu assistente abrem caminho até uma tumba através de uma parede de tijolos, usando pá e picareta. Descobrem que a mulher, sua falecida esposa, foi, de fato, enterrada viva; por alguns segundos a câmera nos mostra seu rosto torturado, congelado num rito de terror, seus olhos sobressaltados, seus dedos parecidos com garras, a pele esticada e acinzentada. Junto com os filmes da Hammer, começa aí, na minha opinião, o momento mais importante do filme de terror pós-1960, sinalizando um retorno ao esforço total de aterrorizar a plateia... e uma prontidão de usar todos os meios disponíveis para tanto.

Há vários outros exemplos. Nenhum filme de vampiro pode estar completo sem um movimento furtivo à meia-noite através das lápides e sem o ranger da porta de uma cripta. O remake de Drácula, por John Badham, tem, para a nossa decepção, poucos bons momentos. No entanto, existe uma sequência bastante interessante, quando Van Helsing (Laurence Olivier) descobre o túmulo de sua filha Mina vazio... e uma abertura no fundo dele descendo para as profundezas da terra.[39] Passa-se na Inglaterra, num local de mineração, e ficamos sabendo que a encosta onde se situa o cemitério está completamente perfurada por velhos túneis. Mesmo assim, Val Helsing desce até lá — e se segue a melhor parte do filme — claustrofóbica e com reminiscências daquela clássica história de Henry Kuttner, The Graveyard Rats (As ratazanas do cemitério). Van Helsing para no meio do caminho por alguns instantes e a voz de sua filha vem por detrás de suas costas, implorando por um beijo. Seus olhos brilham de forma sobrenatural; ela ainda está vestida com as roupas do funeral. Sua carne se decompôs até um doentio tom esverdeado e ela fica lá parada, oscilante, nessa passagem por debaixo da terra, como algo saído de um quadro do Apocalipse. Nesse momento, Badham não só nos convidou a cruzar a linha do tabu junto com ele, mas, literalmente, nos empurrou através dela até os braços desse cadáver apodrecido — um cadáver que se torna ainda mais horrível por ter, em vida, se encaixado tão perfeitamente àqueles padrões convencionais da beleza americana: juventude e saúde. Isso é só um momento, e o filme não possui nenhum outro que se compare a ele; entretanto, seu efeito é excelente enquanto dura.

3

"Não se deve interpretar a Bíblia literalmente", diz W. H. Auden em um de

seus melhores momentos, e espero conseguir evitar esse erro nessa pequena discussão informal sobre o cinema de terror. Nos breves momentos seguintes, pretendo discutir inúmeros grupos de filmes do período entre 1950 e 1980, concentrando-me em alguns daqueles pontos de convergência já discutidos. Vamos discutir alguns daqueles filmes que parecem falar em suas entrelinhas aos nossos temores mais concretos (sociais, econômicos, culturais, políticos), e então alguns daqueles que parecem expressar temores universais que atravessam todas as culturas, modificando-se muito pouco de um lugar para outro. Mais adiante, examinaremos alguns livros e contos de forma semelhante... entretanto, espero que daí possamos sair para apreciar juntos alguns dos livros e filmes nesse gênero maravilhoso por eles mesmos — pelo que eles são mais do que pelo que fazem. Tentaremos não estripar o ganso para ver como ele põe os ovos de ouro (um crime cirúrgico, que pode ser atribuído a todos os professores de literatura em língua inglesa dos colégios e das universidades, que já o tenha feito dormir na aula) ou interpretar a Bíblia literalmente.

A análise é uma ferramenta maravilhosa de apreciação intelectual, mas se eu começar a falar sobre as características culturais de Roger Corman ou sobre as implicações sociais de O dia em que Marte invadiu a Terra, eu lhe dou, com todo o prazer, permissão para devolver este livro pelo correio à editora e exigir seu dinheiro de volta. Em outras palavras, quando a coisa começar a apertar pretendo sair de campo, em vez de dar uma de professor de literatura.

Avante.

4

Há um sem-número de lugares por onde poderíamos começar a discussão dos medos "verdadeiros", mas, só por diversão, vamos começar por algo bastante fora de propósito: o cinema de terror enquanto um pesadelo econômico.

A ficção está cheia de histórias de horror econômico, embora poucas delas sejam sobrenaturais. The Crash of 79 (O crash de 79) vem à cabeça junto com The Money Wolves (Os lobos do dinheiro), The Big Company Look (Um olhar sobre a grande empresa) e o maravilhoso romance de Frank Norris, McTeague. Gostaria de discutir apenas um único filme nesse contexto: A cidade do horror. Pode ser que existam outros, mas esse exemplo vai servir, creio eu, para ilustrar uma outra ideia: que o gênero do terror é extremamente flexível, extremamente adaptável e extremamente útil; o autor ou diretor pode utilizá-lo como um pé de cabra para arrombar portas trancadas ou como um grampo de cabelo para abrir cadeados. O gênero pode, assim, ser usado para abrir quase todas as fechaduras que

escondem temores atrás das portas — e A cidade do horror é um caso que se enquadra perfeitamente nessa questão.

Deve haver alguém em algum buraco dos Estados Unidos que não saiba que este filme, estrelado por James Brolin e Margot Kidder, é supostamente baseado em uma história verídica (relatada no livro Horror em Amityville pelo falecido Jay Anson). Eu disse "supostamente" porque já houve vários gritos de "embuste" nos jornais desde que o livro foi publicado e estes gritos foram renovados quando o filme foi lançado — e massacrado pela maior parte da crítica. Apesar das críticas, A cidade do horror acabou se tornando, fácil, um dos filmes de maior sucesso de 1979.

Se você não se importa, não vou discutir aqui a veracidade ou a não veracidade da história, embora eu tenha uma opinião definitiva sobre o assunto. Dentro do contexto da nossa discussão, saber se a casa da família Lutz era realmente assombrada ou se tudo não passou de uma armação, tem pouca importância. Todos os filmes, no fim das contas, são pura ficção, mesmo os verídicos. A boa versão cinematográfica de The Onion Fields (A plantação de cebolas), de Joseph Wambaugh, começa com um intertítulo onde se lê simplesmente: Esta é uma história verdadeira, mas ela não o é; a própria mídia a ficcionaliza, e não há como impedir que isso aconteça. Sabemos que um policial chamado Ian Campbell realmente foi assassinado naquela plantação de cebolas, e sabemos que seu parceiro, Karl Hettinger, escapou; se nos restarem dúvidas, podemos dar uma passada na biblioteca e conferir as impressões digitais na tela do visor de microfilmes. Podemos examinar as fotografias do laudo do corpo de Campbell; conversarmos com as testemunhas. E, ainda assim, sabemos que não havia câmeras por perto quando aqueles dois ladrões pés de chinelo mataram Ian Campbell, nem havia nenhuma câmera por perto quando Hettinger começou a vandalizar lojas de departamentos, derrubando os produtos das prateleiras. O cinema produz ficção como subproduto, da mesma forma que água fervendo produz vapor... ou que o cinema de terror produz arte.

Se fôssemos discutir a versão em livro de A cidade do horror (relaxe, nós não vamos), seria importante, em primeiro lugar, decidir se estaríamos discutindo sobre uma obra de ficção ou de não ficção. Mas, no que diz respeito ao cinema, isso não importa. De qualquer maneira, é ficção.

Assim, tomemos A cidade do horror somente como uma história, não modificada seja pelo "verdadeiro", seja pelo de "faz de conta". Ela é simples e direta como a maioria das histórias de terror. A família Lutz, um jovem casal, com dois ou três filhos (Cathy Lutz nasceu de outro casamento), compra uma casa em Amityville. Antes que eles a comprassem, um jovem matara ali toda a sua família sob a orientação de "vozes". Por este motivo, a família compra a casa barato. Mas eles logo descobrem que, mesmo que ela tivesse saído pela metade do preço, a casa ainda seria cara, porque ela é assombrada. As manifestações incluem uma gosma negra que sai borbulhando de dentro das privadas (e no fim da festa, ela começa a sair das paredes e das escadas também), uma sala repleta de moscas, uma cadeira de balanço que balança sozinha, e alguma coisa no porão que faz o

cachorro arranhar intermitentemente a parede. Uma janela se quebra nas mãos de uma das crianças. A menininha cria um “amigo invisível” que parece estar realmente lá. Olhos brilham do lado de fora da janela às três horas da manhã. E assim por diante.

O pior de tudo, do ponto de vista do público, é que o próprio Lutz (James Brolin) aparentemente deixa de amar sua esposa (Margot Kidder) e começa a desenvolver uma relação significativa com seu machado. Antes do fim, somos levados à inevitável conclusão de que ele está pensando em fazer algo mais do que cortar madeira.

Provavelmente não é bom para um escritor retratar-se de algo que ele escreveu antes, mas vou fazê-lo de qualquer maneira. Escrevi um artigo sobre cinema na revista Rolling Stone em fins de 1979 e agora percebo que fui duro sem necessidade com A cidade do horror naquele artigo. Chamei a história de boba, o que ela é; chamei-a de simplista e transparente, o que ela também é (David Chute, um crítico de cinema do The Boston Phoenix, chamou-a muito apropriadamente de The Amityville Nonsense [o absurdo de Amityville]; mas estas ofensas, na verdade, não fazem muito sentido, e eu, como fã de terror por uma vida inteira, deveria ter visto isso. Bobo, simplista e transparente são também palavras perfeitamente cabíveis para descrever a História do Gancho, mas isso não muda o fato de que ela é um clássico eterno do gênero — na realidade, aquelas palavras provavelmente são muito felizes no sentido de explicar por que ela é um clássico do gênero.

Fora alguns elementos que dispersam a atenção (uma freira vomitando, Rod Steiger exagerando tristemente na interpretação de um padre que acaba de descobrir o demônio após mais de quarenta anos vestindo a batina, e Margot Kidder — que até dá um caldo — fazendo aeróbica de calcinha e um par de meias brancas), A cidade do horror é o exemplo perfeito de história para ser contada ao redor da fogueira do acampamento. Tudo que o contador tem a fazer é manter o catálogo de eventos inexplicáveis na ordem correta, de forma que a inquietação avança até o pavor completo. Se isso acontecer, a história cumprirá o seu papel... da mesma forma que o pão só cresce se o fermento for adicionado no momento certo aos ingredientes na temperatura correta.

Não acho que tenha percebido o quão bem o filme funcionou nesse sentido até assistir pela segunda vez, num pequeno cinema do oeste do Maine. Houve pouco riso durante a exibição, nenhuma vaia... e poucos gritos também. A plateia não parecia estar simplesmente assistindo a esse filme; parecia o estar estudando. Ficou sentada em uma espécie de silêncio absorto, assimilando tudo. Quando as luzes se acenderam ao final da exibição, vi que o público era bem mais velho que aquele que costumo ver nos filmes de terror; eu estimaria a idade média entre 38 e 42 anos. E seus rostos estavam iluminados — havia uma alegria, um brilho. Na saída, eles discutiam o filme animadamente entre si. Foi essa reação — que me pareceu marcadamente peculiar, se pensarmos no que o filme tinha a oferecer — que me fez pensar que eu precisava reavaliar o filme.

Duas coisas se aplicam aqui: primeiro, A cidade do horror permite às pessoas tocar o desconhecido de uma forma simples, descomplicada; e é tão eficiente nesse sentido quanto outros “modismos” o foram antes dele, começando, digamos, com a mania de hipnose/reencarnação que se seguiu ao The Search for Bridey Murphy (A busca por Bridey Murphy) e encerrando com as aparições de discos voadores dos anos 1950, 1960 e 1970; Vida depois da vida, de Raymond Moody; e um forte interesse em talentos incontroláveis, como telepatia e premonição. A simplicidade pode nem sempre fazer grande sentido na arte, mas tem geralmente o maior impacto sobre mentes com pequena capacidade imaginativa, ou ainda sobre as mentes cuja capacidade imaginativa tenha sido pouco exercitada. A cidade do horror é a primitiva história da casa mal-assombrada... e casas mal-assombradas são um conceito com o qual até a mente mais tediosa certamente já se deparou em algum momento, mesmo que só em um dos acampamentos da infância.

Antes de passar ao segundo ponto (e prometo não aborrecê-los por muito mais tempo com A cidade do horror), vamos dar uma olhada em um pedaço da crítica de um filme de 1974, Fase IV: destruição, uma modesta produção da Paramount, estrelada por Nigel Davenport e Michael Murphy. Tratava-se de formigas que passaram a dominar o mundo após uma explosão de radiação solar que as tornou inteligentes — uma ideia talvez inspirada na novela do escritor de ficção científica Paul Andersen, Brain Wave (Onda cerebral), e cruzada com O mundo em perigo, um filme de 1954. Tanto O mundo em perigo quanto Fase IV: destruição têm o mesmo cenário desértico, ainda que O mundo em perigo leve seu estrondoso clímax para a rede de captação das águas de Los Angeles. Tenho de apontar também que, a despeito dos cenários semelhantes, os dois filmes se encontram a milhares de quilômetros de distância um do outro em termos de tom e atmosfera. A crítica de Fase IV: Destruição, da qual vou extrair citações, foi escrita por Paul Roen e publicada em Castle of Frankenstein, número 24.

> “É animador saber que Saul Bass, o imaginativo artista gráfico responsável pelo design dos créditos iniciais dos três maiores thrillers de Hitchcock, começou agora a dirigir seus próprios filmes de suspense. Seu projeto inicial é Fase IV: destruição, uma combinação da ficção científica dos anos 1950 com os filmes sobre sobreviventes de um desastre ecológico dos anos 1970... Não é sempre que a narrativa é desenvolvida com lógica e coerência; entretanto, mesmo assim, Fase IV é um extenuante exercício de suspense. Davenport é uma delícia de se ver; seu sereno desprendimento vai ruindo aos poucos, enquanto ele se mantém fiel ao seu doce sotaque britânico durante todo o filme... o aparato visual de Bass é tão sofisticado quanto já se podia imaginar, mesmo sendo frequentemente de um colorido lúgubre; verde e âmbar predominam

na produção.”

Esse é o exemplo da crítica bastante sofisticada que o leitor aprendeu a esperar de Castle of Frankenstein, a melhor das “revistas de monstros” e que morreu cedo demais. O ponto em que a crítica quer chegar é que aqui se tem um filme de terror que é diametralmente oposto ao A cidade do horror. As formigas de Bass nem mesmo são gigantes. Elas são só uns bichinhos inconvenientes que decidiram se organizar. O filme não teve grande sucesso de bilheteria, e eu só consegui assisti-lo no drive-in em 1976, dividindo a sessão depois de um filme muito inferior a ele.

Se você é um verdadeiro fã de terror, acaba desenvolvendo a mesma sofisticação que um apreciador do balé desenvolve — cria uma sensibilidade para a profundidade e a textura desse gênero. Seu ouvido se aprimora junto com o olho, e o som da qualidade sempre é captado pelo ouvido treinado. Existe o famoso cristal de Waterfor que produz um delicado som quando tocado, não importando o quão grosso e bruto ele possa parecer; e existem também os vidros de geleia dos Flintstones. Você pode beber o seu Dom Perignon em qualquer um dos dois, mas, meu amigo, há uma diferença.

De qualquer modo, Fase IV: destruição não se saiu bem nas bilheterias porque, para todas as pessoas que não eram fãs, que acham difícil suspender sua descrença, não parecia estar acontecendo muita coisa no filme. Não há “grandes momentos”, como Linda Blair vomitando sopa de ervilhas sobre Max von Sydow em O exorcista... ou James Brolin sonhando que mata sua família a machadadas em A cidade do horror. Mas, como aponta Roen, uma pessoa que aprecie o genuíno Waterford do gênero (e não há muitos assim... mas, pensando bem, nunca há coisas boas o suficiente em nenhuma área, não é verdade?), percebe muita coisa acontecendo em Fase IV: destruição... — o som delicado do que é genuíno está lá, e pode ser notado, vai desde a música até as paisagens silenciosas e estranhas do deserto; da câmera leve de Bass até a narração calma, suave de Michael Murphy. O ouvido capta aquele verdadeiro som tinindo... e o coração responde.

Eu disse tudo isso para afirmar o seguinte: o oposto também se aplica. O ouvido, que é constantemente sintonizado ao som “fino” — os acordes corretos da música de câmara, por exemplo —, pode não ouvir nada além de horrível cacofonia quando exposto ao violino do bluegrass[40], mas a música bluegrass também é de muita qualidade. A questão é que o fã do cinema em geral, e o dos filmes de terror em particular, pode achar fácil — fácil até demais — desdenhar os charmes mais crus de um filme como A cidade do horror após ter experimentado filmes como Repulsa ao sexo, Desafio do além, Farenheit 451 (que pode parecer ficção científica para alguns, mas que, entretanto, é um pesadelo para o leitor de livros) ou Fase IV: destruição. A verdadeira apreciação dos filmes de terror combina com uma predileção por junk food... ideia que retomaremos mais extensivamente no próximo capítulo. Por ora, basta dizer que o fã perde o

gosto por junk food por sua própria conta e que, quando ouço por aí que as plateias em Nova York estão rindo de um filme de terror, corro para assistir. Na maioria das vezes, me decepciono, mas, de vez em quando, ouço um pouco do maravilhoso violino do bluegrass, como uma bela porção de frango frito, e fico tão empolgado que até crio umas metáforas, como acabei de fazer.

Tudo isso nos traz de volta à verdadeira mola mestra de A cidade do horror, e aos motivos pelos quais ela funciona tão bem assim: o subtexto do filme é o das dificuldades econômicas, e esse é um tema que o diretor Stuart Rosenberg utiliza constantemente. Considerando a época — inflação de 18%, taxas hipotecárias altíssimas, gasolina sendo vendida por apenas 1,40 dólar o galão —, A cidade do horror, assim como O exorcista, não poderia ter aparecido em momento mais oportuno.

Isso fica claro em uma cena que é o único momento do filme de drama verdadeiro e honesto: uma breve e pequena passagem que atravessa as nuvens do melodrama como um raio de sol em uma tarde nublada. A família Lutz está se preparando para ir ao casamento do irmão mais novo de Cathy Lutz (que no filme parece ter no máximo 17 anos). Eles estão, é óbvio, na Casa Amaldiçoada quando a cena acontece. O irmão mais novo perdera os 1.500 dólares que deveriam ser pagos ao bufê e está, compreensivelmente, agoniado de pânico e vergonha.

Brolin diz que vai cobrir o prejuízo com um cheque, e o faz, e depois fica se esquivando do dono do bufê, que tinha especificado só aceitar dinheiro vivo, numa discussão em voz baixa com ele no banheiro, enquanto lá fora corria solta a festa de casamento. Depois da cerimônia, Lutz vira a sala de estar da Casa Amaldiçoada de pernas para o ar em busca do dinheiro desaparecido, que agora virou seu dinheiro, e a única forma de cobrir o cheque que ele passara ao responsável pelo serviço. O cheque de Brolin podia até não ser totalmente sem fundo, mas vemos em seus olhos com profundas olheiras um homem que infelizmente não tinha, na realidade, mais dinheiro que seu cunhado em apuros. Aí está um homem à beira da sua própria ruína financeira. Ele encontra a única pista debaixo do sofá: uma fita bancária de envolver dinheiro, com a cifra de US$ 500 impressa. Estava caída sobre o tapete, zombeteiramente vazia. "Onde está ele?", grita Brolin. Naquele exato momento, escutamos o som de Waterford claro e genuíno — ou, se você preferir, ouvimos um calmo acorde de pura musicalidade dentro de um filme que, no mais, é somente bate-estaca e barulheira.

Tudo de bom que A cidade do horror faz está sintetizado naquela cena. Suas implicações revelam tudo sobre os efeitos mais óbvios da Casa Amaldiçoada — bem como o único que parece ser empiricamente inegável: pouco a pouco, ela está arruinando financeiramente a família Lutz. O filme poderia ter ganho o subtítulo de The Horror of the Shrinking Bank Account (O horror da conta bancária que encolheu). É o mais prosaico exemplo de onde a maioria das histórias de casas mal-assombradas começa. "Está à venda por uma bagatela", diz o corretor de imóveis com um sorrisão

amarelo, “dizem que é assombrada”.

Bem, a casa que a família Lutz compra está, realmente, sendo vendida por uma bagatela (e há um outro bom momento — bem curtinho —, quando Cathy conta ao seu esposo que ela será a primeira pessoa em sua grande família católica a ter realmente casa própria. “Sempre fomos inquilinos”, diz ela), no entanto, isso acaba lhes custando caro. No final, a casa parece literalmente se autodestruir. As janelas se quebram para dentro, começam a escorrer manchas escuras nas paredes, as escadas do porão desabam... e eu me pego imaginando não se o clã dos Lutz conseguiria sair desta vivo, mas se eles tinham um bom seguro imobiliário.

Esse é um filme para toda mulher que já chorou por causa de um vaso sanitário entupido ou uma crescente infiltração no teto causada pelo chuveiro do andar de cima; para todo homem que já perdeu a cabeça quando o peso da neve fez com que as calhas se partissem; para toda criança que já prendeu os dedos numa porta ou janela e ficou achando que esta o fez de propósito. No que diz respeito ao terror, A cidade do horror é bastante comum. Só que assim como a cerveja, ela pode causar um estrago.

“Imagine as despesas”, uma mulher sentada atrás de mim no cinema murmurou em dado momento... mas desconfio de que ela estava pensando nas suas próprias despesas. Não dava para fazer grande coisa com o que Rosenberg tinha em mãos, mas ele, pelo menos, conseguiu um resultado bem decente, e a principal razão pela qual as pessoas vão assistir ao filme, creio eu, é que A cidade do horror, por trás da sua máscara de história de fantasmas, trata, na realidade, da total ruína financeira.

É verdade, imagine as despesas.

5

Pois então, o filme de terror como uma polêmica política.

Já mencionamos dois filmes desse tipo — A invasão dos discos voadores e Vampiros de almas de Siegel, ambos da década de 1950. Todos os melhores filmes deste estilo político parecem ser desse período — embora acredite que vamos fechar o círculo mais uma vez: A troca, que nesse exato momento parece estar a caminho de se tornar a grande surpresa da primavera de 1980, é uma estranha combinação de fantasmas e Watergate.

Se os filmes são os sonhos da cultura de massa — um crítico de cinema chegou a chamar o ato de assistir a um filme de “sonhar com os olhos abertos” — e se os filmes de terror são os pesadelos da cultura de massa, então muitos desses terrores dos anos 50 expressam o fato de o americano estar encarando a possibilidade de aniquilação nuclear em consequência de divergências políticas.

Devemos deixar de fora os filmes de terror daquele período que foram produtos do mal-estar tecnológico (os filmes de insetos gigantes estão entre eles) e também aqueles filmes do tipo "revelação nuclear", tais quais Limite de segurança e o alternadamente interessante Pânico no ano zero, de Ray Milland. Estes filmes não são políticos, da mesma maneira que Vampiros de almas, de Siegel. Esse foi um filme em que se podia ver o inimigo político da sua escolha em qualquer esquina, simbolizado por aqueles sinistros brotos de plantas espaciais.

Os filmes de terror político do período que estamos discutindo aqui começam, na minha opinião, com O monstro do Ártico (1951), dirigido por Christian Nyby e produzido por Howard Hawks (que também deu uma força na direção, suspeita-se). Foi estrelado por Margaret Sheridan, Kenneth Tobey e James Arness como a cenoura humana bebedora de sangue, do Planeta X.

Resumindo: um acampamento polar de soldados e cientistas descobre um forte campo magnético emanando de uma área onde um meteoro caíra recentemente; o campo é tão forte que confunde todos os equipamentos eletrônicos. Em seguida, uma câmera, que deveria começar a tirar fotos caso a contagem de radiação do local começasse a se elevar, tira fotos de um objeto que mergulha, atira-se e movimenta-se em alta velocidade — estranho comportamento para um meteoro.

Uma expedição é enviada à área e descobre um disco voador enterrado no gelo. O disco, superaquecido durante o pouso, foi derretendo a neve pelo caminho, que então se congelou novamente, deixando somente o rabo da nave do lado de fora (aliviando, dessa forma, a equipe de efeitos especiais de um item potencialmente pesado para o orçamento). Os caras do exército, que parecem ter seus cérebros danificados pelo gelo durante grande parte do filme, imediatamente destroem a nave extraterrestre, enquanto tentam derreter o gelo com termita para libertá-la.

O ocupante (Arness), no entanto, é salvo e transportado à estação experimental dentro de um bloco de gelo. É colocado no galpão do almoxarifado, sob guarda. Um dos guardas fica tão apavorado com a Coisa que lhe atira um cobertor por cima. Pobre homem! É óbvio que sua boa estrela ficara para trás, seu biorritmo baixara, e seus polos magnéticos mentais se reverteram temporariamente. O cobertor que ele usa é elétrico e, miraculosamente, derrete o gelo sem entrar em curto-circuito. A Coisa escapa e começa a diversão.

A diversão termina uns 60 minutos mais tarde com a criatura sendo grelhada ao ponto numa espécie de calçada eletrificada que os cientistas haviam construído. Uma repórter no local revela as notícias da primeira vitória da humanidade contra invasores do espaço para um mundo aparentemente agradecido, e o filme termina da mesma forma como terminaria A bolha sete anos mais tarde — não com o intertítulo de THE END (Fim), mas com um ponto de interrogação.

O monstro do Ártico é um filme curto (em A história ilustrada do filme de terror, Carlos Clarens o classifica com muita propriedade de

“intimista”), realizado com orçamento apertado e obviamente “em estúdio”, como o Sangue de pantera, de Lewton. Assim como Alien, o 8º passageiro , que surgira mais de 25 anos depois, ele alcança seus melhores efeitos a partir de sentimentos de claustrofobia e xenofobia, ambos sentimentos que estamos guardando para aqueles filmes com subtextos míticos, de “contos de fadas”,[41] mas, como apontamos anteriormente, os melhores filmes de terror tentarão atingir o espectador em vários níveis diferentes, e O monstro do Ártico também está operando em um nível político. Tem coisas cruéis a dizer sobre os intelectuais (e liberais vira-casacas — no princípio dos anos 1950, você poderia colocar um sinal de igual entre eles) que incorreram em crime de pacificação.

A simples presença de Kenneth Tobey e seu pelotão de soldados já dá ao filme uma conotação militarista e, por conseguinte, política. Nunca temos a menor ilusão de que esta base no Ártico tenha sido instalada somente para os intelectuais, que pretendessem estudar coisas tão inúteis quanto a aurora boreal e a formação de geleiras. Não, essa base também está gastando o dinheiro dos contribuintes de uma maneira importantíssima: ela faz parte da linha de Vigilância Preventiva a Distância; parte do esquema A América é Incansável e Vigilante etc., etc., etc. Na hierarquia de comando, os cientistas estão muito abaixo de Tobey. Afinal de contas, cochicha o filme à audiência, nós sabemos como são esses intelectuais do alto de sua torre de marfim, não é? Cheios de grandes ideias, mas não servem de nada numa situação que necessite de um homem prático. Na verdade — ele continua cochichando — no fim das contas, essas ideias faraônicas tornam muitos cientistas tão responsáveis quanto uma criança com uma caixa de fósforos. Eles podem ser ótimos com seus microscópios e telescópios, mas tem de haver um homem como Kenneth Tobey para entender que A América é Incansável e Vigilante etc., etc., etc.

O monstro do Ártico é o primeiro filme dos anos 1950 a nos mostrar o cientista no papel do Pacificador, aquela criatura que, por razões de covardia ou falta de orientação, abriria os portões do Jardim do Éden e deixaria todos os males entrar (em oposição aos “cientistas loucos” dos anos 1930, mais interessados em abrir a caixa de Pandora, deixando todos os males sair — uma grande diferença, ainda que os resultados finais sejam os mesmos). Talvez o fato de que os cientistas iriam se tornar vilões com tanta frequência nos filmes tecno-terror dos anos 1950 — década aparentemente dedicada à ideia de transformar todo um pelotão de homens e mulheres em jalecos brancos de laboratório — não seja tão surpreendente se nos lembramos de que foi a própria ciência que abriu aqueles mesmos portões para que a Bomba Atômica pudesse entrar nos Jardins do Éden — primeiro sozinha, e depois organizada em fileiras de mísseis. Qualquer sujeito que andasse pelas ruas durante aqueles assombrosos oito ou nove anos que se seguiram à rendição do Japão desenvolveu sentimentos extremamente esquizofrênicos em relação à

ciência e aos cientistas — ao mesmo tempo reconhecendo a necessidade e sentindo repugnância por tudo aquilo que eles haviam introduzido em suas vidas para sempre. De um lado, havia seu companheiro, aquele sujeitinho bacana e prestativo, Sr. Quilowatt; de outro, antes do primeiro rolo de O monstro do Ártico lá no seu cinema, você poderia assistir no cinejornal a um oficial do exército, vindo de uma cidade igualzinha à sua, ser vaporizado numa fornalha nuclear.

Robert Cornthwaite faz em O monstro do Ártico o papel do Cientista Pacificador e da sua boca nós ouvimos o primeiro versículo de um salmo com o qual todos os cinéfilos que cresceram entre os anos 1950 e 1960 se familiarizaram rapidamente: "Precisamos preservar esta criatura para a ciência." E o segundo versículo é: "Se ela veio de uma sociedade mais avançada que a nossa, deve vir em paz. Se ao menos nós pudermos estabelecer comunicação com ele e descobrir o que ele quer..."

Somente os cientistas, diz Cornthwaite, são capazes de estudar essa criatura de outro mundo, e ela precisa ser estudada, precisa ser interrogada, precisamos descobrir qual é o combustível do seu foguete. Não importando o fato de que a criatura não demonstrou nada além de tendências assassinas; matando um casal de huskies (ela perde uma das mãos durante o processo, mas não importa, ela crescerá novamente) e se alimentando de sangue em vez de adubo para vegetais.

Duas vezes, quando se aproxima o fim do filme, Cornthwaite é afastado pelos soldados; no clímax, ele se liberta dos guardas e encara a criatura com suas mãos abertas e nuas. Implora à coisa que se comunique com ele e veja que ele não oferece perigo. A criatura olha para ele por um longo e fecundo momento... e então joga-o para o lado casualmente, como se estivesse afastando um mosquito. Daí se segue o lento assar na calçada eletrificada.

Sou apenas um escritor independente e não pretendo aqui ensinar história (seria a mesma coisa que ensinar o padre a rezar a missa). Vou apontar que os americanos da época eram talvez mais paranoicos com relação à ideia de "pacificação" que em qualquer outra época anterior ou posterior. A terrível humilhação de Neville Chamberlain e o bombardeio da Inglaterra no início da guerra de Hitler ainda estavam muito frescas na cabeça daqueles americanos — e por que não estariam? Tudo isso havia acontecido apenas 12 anos antes do lançamento de O monstro do Ártico, e até mesmo os americanos que acabavam de completar 21 anos em 1951 lembravam de tudo muito claramente. A moral é simples — esse tipo de pacificação não funciona; você tem que atacá-los se eles ficarem e atirar se eles fugirem. Do contrário, eles vão comê-lo pelas beiradas (e, no caso de O monstro do Ártico, você pode entender isso ao pé da letra). A lição de Chamberlain aos americanos do início da década de 1950 foi que não se deve pagar um preço pela liberdade, e muito menos o da pacificação. Apesar de a ação política coreana marcar o início do fim dessa ideia, em 1951, aideia dos Estados Unidos como vigilantes do mundo ainda era bastante reconhecida, e muitos americanos a viam, sem sombra de dúvida,

em termos ainda mais extremos: os Estados Unidos não só como vigilantes, mas como os justiceiros do mundo livre — o Xerife Texano que forçou sua entrada no disputado saloon da política europeia e asiática em 1941 e botou ordem na casa em menos de três anos e meio.

Então, chega a hora em O monstro do Ártico em que Cornthwaite encara a criatura — e é brutalmente jogado de lado. Esse é um momento puramente político, e as plateias aplaudem fervorosamente quando a criatura é destruída momentos depois. No confronto entre Cornthwaite e o monstruoso Arness, há um subtexto que sugere Chamberlain e Hitler; na destruição da criatura por Tobey e seus soldados logo em seguida, as plateias podem ter reconhecido (e aplaudido) a destruição rápida e despropositada do seu vilão geopolítico favorito — a Coreia do Norte, ou talvez, mais provavelmente, dos pusilânimes russos, que tão rapidamente substituíram Hitler no papel do homem da capa preta.

Se isso parecer uma carga pesada demais para um simples e modesto filme de terror como O monstro do Ártico suportar, lembre-se, por gentileza, que os pontos de vista de um homem são desenvolvidos a partir das situações que ele vivencia, e que as opiniões políticas desse homem são moldadas pelos seus pontos de vista. Só estou sugerindo que, dado o clima político do momento e os cataclísmicos eventos mundiais ocorridos somente alguns anos antes, a perspectiva desse filme está quase predeterminada. O que você faria com uma cenoura bebedora de sangue do espaço sideral? Simples. Ataque-a, se ela ficar, e atire, se ela correr. E se você for um Cientista Pacificador, como Robert Cornthwaite (com isso escrito na testa do tamanho de um bonde, sussurra aquele subtexto), vai simplesmente ser pisado em cima.

Carlos Clarens nos aponta a marcante semelhança entre a criatura desse filme e o monstro de Frankenstein da Universal, de vinte anos antes, mas não há nada de tão marcante na semelhança, na verdade. Já deveríamos ter nos familiarizado com esta carta de tarô em particular a esta altura, e se ainda não o fizemos, o título nos informa prestativamente que estamos mais uma vez lidando com o Monstro, com a Coisa Inominável. Os espectadores modernos talvez estranhem ainda mais o fato de que uma criatura inteligente o bastante para conquistar o espaço seja apresentada no filme como um monstro grotesco (em oposição, digamos, aos tripulantes do disco voador em A invasão dos discos voadores, que falam inglês com um ligeiro sotaque, mas com a correção gramatical de um mestre de Oxford, a Coisa criada por Hawks só é capaz de guinchar como um porco tendo suas costas esfregadas por uma escova de aço). Poder-se-ia até imaginar por que, afinal, ele veio para a Terra. Minha suspeita pessoal é de que ele saiu da rota e que seu plano original era semear todo o Nebraska, ou quem sabe o delta do Nilo com pequenos pedaços de si mesmo — uma ameaça externa que cresce no próprio solo natal (fique no caminho deles e eles o matam, no entanto, fume-os e... que barato, cara — oooh, olha só as cores!).

Ainda assim, isso não é tão incongruente assim, se nos colocarmos

no espírito da época novamente. As pessoas daquela época viam Hitler e Stalin como criaturas possuidoras de uma certa astúcia primitiva, animal — Hitler, afinal, foi quem começou com os jatos de combate e os mísseis de ataque. Contudo, por tudo isso eles foram considerados animais, vociferando ideias políticas que eram pouco mais do que grunhidos. Hitler grunhia em alemão; Stalin, em russo; entretanto, em última análise, um grunhido é um grunhido. E talvez a criatura em O monstro do Ártico esteja dizendo algo, no fim das contas, algo completamente inofensivo — "O povo do meu sistema estelar quer saber se esta galáxia aceita o nosso cartão de crédito" — quem sabe —, mas soa mal, muito mal.

Para fins de comparação, considere a outra extremidade desse telescópio. Os filhos da Segunda Guerra Mundial produziram O monstro do Ártico. Vinte e seis anos mais tarde, um filho do Vietnã, autodeclarado representante da geração Paz e Amor, Steven Spielberg, nos brinda com o contrapeso a O monstro do Ártico, num filme chamado Contatos imediatos do terceiro grau. Em 1951, um soldado no posto de sentinela (o mesmo idiota que cobriu o bloco de gelo, no qual a Coisa tinha ficado presa, com um cobertor elétrico, você se lembra) esvazia sua pistola automática sobre o alienígena assim que o ouve chegando; em 1977, um jovem com um sorriso contente, doidão, levanta um cartaz onde se lê PARE E SEJA AMIGÁVEL. Em algum lugar entre os dois John Forster Dulles evoluiu até Henry Kissinger e a política belicosa de confronto tornou-se paz armada.

Em O monstro do Ártico, Kenneth Tobey ocupa-se em construir uma calçada eletrificada para destruir a criatura; em Contatos imediatos do terceiro grau, Richard Dreyfuss se ocupa da construção de uma maquete da Torre do Diabo, o local de pouso da criatura, dentro de sua sala de estar. E ficaria contente, temos a impressão, de assentar ele mesmo as luzes de orientação de pouso por toda a pista. O Monstro do Ártico é um bicho grande e parrudo; as criaturas das estrelas do filme de Spielberg são pequenas, delicadas, infantis. Elas não falam, mas a sua nave-mãe toca adoráveis notas harmônicas — a música das esferas, presumimos. E Dreyfuss, longe de querer matar esses emissários do espaço, parte com eles.

Não estou dizendo que Spielberg é ou se consideraria um membro da Geração do Amor simplesmente porque alcançou a maioridade enquanto estudantes estavam colocando margaridas nos canos das metralhadoras, ao mesmo tempo em que Hendrix e Joplin tocavam no festival de Fillmore West. Também não estou dizendo que Howard Hawks, Christian Nyby, Charles Lederer (que escreveu o roteiro de O monstro do Ártico) ou John W. Campbell (cujo conto inspirou o filme) combateram nas praias de Anzio ou ajudaram a fincar as Estrelas e Listras da bandeira americana em Iwo Jima. Contudo, eventos determinam pontos de vista e pontos de vista determinam a política, e Contatos imediatos do terceiro grau me parece tão minuciosamente predeterminado quanto O monstro do Ártico. Podemos compreender que a tese deste de "deixe os militares cuidar disto" era perfeitamente aceitável em 1951, porque os militares haviam cuidado dos

japoneses e nazistas com perfeição na "Grandona", de Duke Wayne, e podemos também compreender que a atitude do primeiro de "não deixem os militares cuidar disto" era perfeitamente aceitável em 1977, logo depois dos resultados pouco impressionantes no Vietnã ou mesmo em 1980 (quando Contatos imediatos do terceiro grau foi relançado com cenas extras), o ano em que o pelotão militar americano perdeu para os iranianos a batalha por nossos reféns, após três horas de problemas técnicos.

Filmes políticos de terror não são comuns, de forma alguma, mas outros exemplos vêm à mente. Os do estilo de Hawks, como O monstro do Ártico, geralmente enaltecem as virtudes da preparação e deploram os vícios da lassidão, e alcançam uma boa quantidade de terror nos mostrando uma sociedade politicamente em antítese à nossa e ainda assim possuidora de grande poder — seja tecnológico ou mágico, não importa; como apontou Arthur C. Clarke, quando se alcança certo ponto, não há a menor diferença entre os dois. Há um momento maravilhoso próximo ao início da adaptação de A guerra dos mundos por George Pal, quando três homens, um deles acenando uma bandeira branca, se aproximam da primeira nave espacial alienígena a aterrissar. Cada um dos três parece vir de uma classe e raça diferentes, mas estão unidos, não somente por sua humanidade comum, mas por um senso penetrante de americanidade que eu não acredito ser acidental. Quando eles se aproximam da cratera fumegante com sua bandeira branca, evocam aquelas imagens da Guerra da Independência com a qual todos crescemos na escola:o homem do tambor, o tocador de pífano, o guarda-bandeira. Assim sendo, sua destruição pelos raios de calor dos marcianos se torna um ato simbólico, fazendo emergir todos os ideais pelos quais os americanos sempre lutaram.

O filme 1984 faz uma afirmação semelhante, mas aqui (o filme foi amplamente despojado da rica ressonância que Geoge Orwell impingira a seu romance) o Big Brother substituiu os marcianos.

No filme com Charlton Heston, A última esperança da Terra (adaptação do que Davis Chute chama de "romance de vampiro peculiarmente prático e vigoroso de Richard Matheson, Eu sou a lenda), vemos exatamente o mesmo tipo de coisa — os vampiros se tornam quase caricaturas de agentes da Gestapo, com suas roupas pretas e óculos escuros. Ironicamente, uma versão cinematográfica anterior do mesmo romance (O último homem sobre a Terra, estrelado por Vincent Price, num raro papel onde não interpreta um vilão, como o Robert Neville de Matheson) propõe uma ideia política que suscite uma forma diferente de terror. Esse filme é mais fiel ao romance de Matheson e como resultado oferece um subtexto que nos diz que a política em si não é imutável, que os tempos mudam, e o próprio sucesso de Neville com caça-vampiros (seu sucesso peculiarmente prático, parafraseando Chute) o transformou no monstro, no fora da lei, no agente da Gestapo que ataca os desamparados enquanto eles dormem. Para uma nação cujos pesadelos políticos talvez ainda incluam visões de Kent State e My Lai, essa é uma ideia especialmente cabível. O último homem sobre a Terra talvez seja um

exemplo de filme de terror político por excelência, porque nos oferece a tese de Walt Kelly: encontramos o inimigo e nós somos ele.

E tudo isso nos leva a uma interessante linha divisória que eu gostaria de apontar, mas não ultrapassar — esse é o ponto no qual o país do filme de terror toca o país do humor negro. Stanley Kubrick já morou nas imediações dessa linha divisória por um bom tempo. Um caso perfeito seria classificar Dr. Fantástico como filme de terror político sem monstros (um rapaz precisa de uma moeda para telefonar para Washington e impedir, assim, a Terceira Guerra Mundial antes que ela seja deflagrada; Keenan Wynn obedece com má vontade, estourando uma máquina de Coca-Cola com sua arma, de modo que nosso herói possa obter o troco; mas diz a esse possível salvador da raça humana: "Você vai ter de responder à Coca-Cola por isso"); ou Laranja Mecânica como um filme de terror com monstros humanos (Malcolm McDowell espancando um desafortunado passante ao som de "Cantando na Chuva"); e Odisseia 2001: Uma Odisseia no Espaço como um filme de terror político com um monstro inumano ("Por favor, não me desligue", o computador assassino HAL 9000 implora. Enquanto o único tripulante remanescente da sonda de Júpiter arranca os cartuchos de sua memória um a um), que termina sua vida cibernética cantando "A Bicycle Built for Two". Kubrick tem sido consistentemente o único diretor de cinema americano a compreender que pular sobre a linha divisória, para dentro do território do tabu, é, frequentemente, capaz de causar tanto o riso histérico quanto o horror, mas qualquer garoto de 10 anos que tenha rido histericamente de uma piada de caixeiro-viajante concordaria comigo. Ou talvez seja simplesmente que somente Kubrick foi inteligente o bastante (ou corajoso o bastante) para voltar a esse território mais de uma vez.

6

"Nós abrimos a porta a um poder inimaginável", diz o velho cientista melancolicamente no desfecho de O mundo em perigo, "e agora não há como fechá-la".

No final do romance Colossus, de D. F. Jones (que foi adaptado para o cinema como The Forbin Project [O projeto Forbin]),[42] o computador, que havia dominado tudo, diz a Forbin, seu criador, que as pessoas farão mais que aprender a aceitar suas regras — terão de aceitá-lo como a um deus. "Nunca!", responde Forbin, num tom ressonante que deixaria o herói de uma space opera de Robert Heinlein orgulhoso. Mas é o próprio Jones quem dá a palavra final — e ela não é muito animadora — "Nunca?", está escrito no último parágrafo deste romance admonitório.[43]

No filme Gog, o monstro de cinco mãos (dirigido pelo sr. Flipper, Ivan Tors), todo o equipamento de uma estação de pesquisa espacial parece ter

enlouquecido. Um espelho solar rodopia desgovernadamente, perseguindo a heroína com rajadas mortais de raios de calor; uma centrífuga destinada a testar futuros astronautas em suas respostas a intensas cargas aumenta sua velocidade até que dois sujeitos sendo testados são literalmente acelerados até a morte; e, no final, os dois robôs estilo MOE (Monstros de Olhos Esbugalhados), Gog e Magog, fogem totalmente do controle, se soltando dos seus alicates de conexão e produzindo estranhos ruídos, semelhantes aos de um contador Geiger, enquanto seguem adiante deixando um rastro de destruição ("Eu posso controlá-lo", confidencia o frio cientista apenas alguns momentos antes de Magog esmagar seu pescoço com uma de suas garras).

"Nós cuidamos que eles cresçam bem grandões por aqui", diz complacente o velho índio de A semente do diabo a Robert Foxworth e Talia Shire, no momento em que um girino, grande como um salmão, pula para fora de um lago ao nordeste do Maine e fica se debatendo na margem. E é verdade; Foxworth também vê um salmão tão grande como uma toninha e, lá pelo final do filme, você já está agradecendo aos céus por não serem as baleias animais de água doce.

Todos os subsequentes são exemplos de filmes de terror com subtexto tecnológico... algumas vezes referidos como o tipo "natureza desgovernada" de filme de terror (não que haja muito de natural em Gog e Magog, com suas correias de trator e suas milhares de antenas de rádio). Em todos eles é a humanidade e a tecnologia criada pelo homem que são os culpados. "Quem procura, acha", dizem todos; um epitáfio apropriado ao jazigo coletivo da humanidade, creio eu.

Em O mundo em perigo foram os testes nucleares em White Sands que produziram as formigas gigantes; a Guerra Fria desovou o demônio binário Colossus, assim como as máquinas que enlouqueceram em Gog, o monstro de cinco mãos; e é o mercúrio na água, efeito colateral do processo de fabricação do papel, que produz os girinos gigantes e as monstruosidades mutantes do filme de John Frankenheimer, A semente do diabo.

É aqui, no filme de tecno-terror, que realmente acertamos na veia. Não precisamos mais ficar peneirando e peneirando para achar uma ou outra pepita, como no caso do filme de terror econômico ou de terror político; se nós quiséssemos, poderíamos cavoucar o ouro do solo com nossas próprias mãos. Aqui, encontramos um pedaço do velho curral do cinema de terror, onde até mesmo um ridículo arremedo de filme como O monstro da praia vai gerar um aspecto tecnológico passível de análise — vejam só, todos aqueles ratos de praia, com seus biquínis e sungas, estão sendo ameaçados por monstros criados quando tambores de lixo radiativo começaram a vazar. Mas não se preocupem; embora algumas moças sejam atacadas, no final fica tudo bem, a tempo de um último churrasco antes da volta às aulas.

Mais uma vez, essas coisas raramente acontecem por vontade dos diretores, escritores e produtores; elas acontecem sozinhas. Os produtores

de O monstro da praia, por exemplo, eram dois proprietários de cine drive-in em Connecticut que viram uma chance de ganhar dinheiro fácil no ramo do filme de terror de baixo orçamento (a lógica parecendo ser que se Nicholson e Arkoff da American International Pictures conseguiam uma quantidade X de dólares realizando filmes B, então eles poderiam fazer X^2 dólares produzindo filmes Z). O fato de que eles criaram um filme que previu um problema que se tornaria muito real dez anos mais tarde foi somente um acidente... no entanto, um acidente como o de Three Mile Island (Ilha de três milhas), que talvez tivesse de acontecer mais cedo ou mais tarde. Acho muito engraçado que esse filme de terror de rock and roll, mal fotografado e de baixo orçamento, tenha preconizado tudo isso antes mesmo que alguém chegasse a imaginar o filme A síndrome da China.

A essa altura, deve estar óbvio que todos esses círculos fazem intersecção, que mais cedo ou mais tarde nós sempre retornamos ao mesmo ponto — o ponto que conduz ao território dos pesadelos de massa americanos. São pesadelos lucrativos, é claro, mas pesadelos são pesadelos, e, em última instância, a questão do lucro se torna desimportante enquanto o pesadelo continua despertando o interesse.

Tenho certeza de que os produtores de O monstro da praia nunca se sentaram, como fizeram os de A síndrome da China, e disseram um ao outro: "Veja bem — nós vamos alertar o povo americano sobre os perigos dos reatores nucleares e dourar a pílula dessa mensagem vital com um enredo que os entretenha." Não, é mais provável que a discussão tenha sido a seguinte: já que o nosso público-alvo é jovem, o filme vai ser estrelado por gente jovem, e já que nosso público se interessa por sexo, vamos situá-lo numa praia do tipo sol-e-surfe, que nos permita mostrar tanta pele quanto a censura nos permitir. E já que o nosso público-alvo gosta de terror, vamos dar a eles esses monstros toscos. Tem que parecer com aquelas tolices que são estouro de bilheteria: um híbrido de filmes dos gêneros de lucro mais certo da American-International Pictures — o filme de monstro e o filme de praia.

Mas porque qualquer filme de terror (com a possível exceção dos filmes do expressionismo alemão da década de 1930) precisa prestar contas à credibilidade, precisava haver alguma razão para esses monstros saírem tão repentinamente do oceano e começar a cometer todos esses atos antissociais (um dos melhores momentos do filme — talvez piores momentos seja mais adequado — acontece quando as criaturas invadem uma festa do cabide, e matam umas vinte atraentes jovenzinhas... isso é que é ser estraga-prazeres!). Os produtores optaram pelo lixo nuclear vazando daqueles tambores de depósito. Tenho certeza de que este foi um dos pontos menos importantes durante as discussões de pré-produção, e por esta mesma razão torna-se muito importante em nossa discussão de agora.

Existe uma razão para os monstros surgirem na maior parte das vezes de um processo de associação livre semelhante ao tipo de teste que

os psiquiatras utilizam para descobrir os pontos de ansiedade de seus pacientes. E apesar de O monstro da praia ter há muito caído no esquecimento, aquela imagem dos barris marcados com o símbolo da radiação afundando lentamente no fundo do oceano persiste na memória. O que, em nome de Deus, estamos realmente fazendo com todo aquele lixo nuclear?, a mente questiona inquieta. As cinzas, os restos, as cápsulas de plutônio usadas e as sucatas tão quentes quanto o tambor de um revólver, capazes de permanecer assim pelos próximos 600 anos ou mais? Alguém poderia me responder, pelo amor de Deus, o que estamos fazendo com estas coisas?

Qualquer consideração racional dos filmes de tecno-terror — aqueles filmes cujos subtextos sugerem que nós fomos traídos pelas nossas próprias máquinas e processos de produção em massa — revela num piscar de olhos uma outra faceta daquela negra mão de tarô com a qual lidamos anteriormente: dessa vez é a face do Lobisomem. Quando falamos sobre o Lobisomem em O médico e o monstro, usei o termo apolíneo (sugerindo a razão e o poder da mente) e dionisíaco (para sugerir emoção, sensualidade e ação caótica). Muitos filmes que expressam temores de origem tecnológica têm uma natureza dual similar. O começo do fim sugere que os gafanhotos são criaturas apolíneas, levando adiante sua função de comer, cuspir suco de tabaco e fazer gafanhotinhos. Contudo, depois de uma infusão de acônito nuclear, ficam do tamanho de um Cadillac, tornam-se dionisíacas e destrutivas e atacam Chicago. São as suas tendências dionisíacas — nesse caso, seu impulso sexual — que ditam seu fim. Peter Graves (como o Corajoso Jovem Cientista) cria uma fita magnética que reproduz o canto do acasalamento dos gafanhotos, transmitida por meio de alto-falantes de inúmeros barcos circundando o lago Michigan, e os gafanhotos todos correm em direção à sua morte, crentes que estavam a caminho de uma trepada das boas. Um pouco como uma história admonitória, se é que vocês me entendem. Eu aposto que D. F. Jones a adorou.

Até mesmo A noite dos mortos-vivos tem um aspecto de tecno-terror, fato que pode passar despercebido, enquanto os zumbis entram naquela casa de campo deserta na Pensilvânia, onde os “mocinhos” estão sitiados. Não há, na verdade, nada de sobrenatural no fato de aqueles mortos se levantarem e saírem andando. Tudo aconteceu porque uma sonda espacial de Vênus captou uma estranha radiação capaz de ressuscitar os mortos em seu percurso de volta à Terra. Suspeita-se que partes desse satélite seriam artefatos procurados avidamente em Palm Springs e Fort Lauderdale.

O efeito barométrico dos subtextos de filmes de tecno-terror pode ser notado através da comparação de filmes deste gênero das décadas de 1950, 1960 e 1970. Nos anos 1950, o terror da Bomba e da hecatombe nuclear era uma coisa real e aterradora, e deixou uma cicatriz naquelas crianças que queriam ser boazinhas, da mesma forma que a depressão dos anos 1930 deixou uma cicatriz em seus pais. Uma geração mais nova —

hoje ainda adolescente, sem lembrança, seja da crise de armamentos de Cuba ou do assassinato de Kennedy em Dallas — que nasceu no berço da paz armada pode achar difícil compreender o terror dessas coisas, mas terá, sem dúvida, chance de descobrir isso nos anos de aperto financeiro e aumento de tensão que terão pela frente... e o cinema estará lá para dar aos seus temores vagos um foco concreto, nos filmes de terror do futuro.

Talvez nada no mundo seja tão difícil de compreender quanto o terror de uma época que já passou — e esta pode ser a razão pela qual os pais podem ralhar com seus filhos por terem medo do bicho-papão, quando na época em que eles próprios eram crianças tiveram que lidar com exatamente os mesmos temores (e com os mesmos pais solidários, embora incompreensivos). Pode ser por isso que o pesadelo de uma geração se transforma na sociologia da geração seguinte, e até aqueles que andaram pela brasa quente têm dificuldade em se lembrar que sensação proporcionou aquele carvão em brasa.

Eu me lembro, por exemplo, que em 1968, quando eu tinha 21 anos, a moda dos cabelos longos era extremamente repugnante, extremamente provocativa. Hoje, isso parece tão difícil de acreditar quanto a ideia de pessoas se matando umas às outras numa discussão sobre se o Sol girava em torno da Terra ou se a Terra girava em torno do Sol, mas aconteceu também.

Naquele alegre ano de 1968, fui expulso de um bar chamado Stardust, em Brewer, Maine, por um operário da construção civil. O cara era uma montanha de músculos e me disse que eu poderia voltar para terminar minha cerveja "depois de cortar o cabelo, sua bichinha de merda". Havia ainda as clássicas provocações vindas dos carros que passavam — "Você é homem ou mulher?" "Você paga boquete, doçura?" "Quando foi a última vez em que tomou um banho?". E assim por diante, como dizia papai Kurt (Kurt Vonnegut).

Lembro-me de certas coisas de uma maneira intelectual, até mesmo analítica, assim como me recordo de um curativo que grudou no tecido do local de uma operação de remoção de um cisto, quando eu tinha 12 anos. Dei um grito de dor e desmaiei. Lembro-me da sensação do puxão quando a gaze soltou do tecido novo e saudável (a remoção do curativo foi feita por uma auxiliar de enfermagem que, aparentemente, não tinha a menor ideia do que estava fazendo); lembro-me do grito e lembro-me do desmaio. Mas não consigo me lembrar da própria dor. O mesmo se dá com o caso do cabelo e, de um modo geral, com todas as dores associadas ao amadurecimento na era da jaqueta de Nehru e do Napalm. Evitei propositadamente escrever um romance que se passasse nos anos 1960 porque tudo isso parece muito distante para mim, como o puxão daquele curativo cirúrgico, quase como se tivesse acontecido a uma outra pessoa. Mas tudo aquilo aconteceu; o ódio, a paranoia e o medo dos dois lados eram muito reais. Em caso de dúvida, basta rever aquele filme de terror que é a quintessência da contracultura da década de 1960, Sem destino, em que Peter Fonda e Dennis Hopper acabam sendo mortos por dois caipiras

em uma caminhonete enquanto Roger McGuinn canta "It's All Right, Ma (I'm Only Bleeding)", de Bob Dylan, na trilha sonora.

De forma semelhante, é difícil lembrar visceralmente os medos que sobrevieram àqueles anos de boom da tecnologia atômica, 25 anos atrás. A própria tecnologia era estritamente apolínea; tão apolínea quanto o bom moço Larry Talbot que "fazia suas preces todas as noites". O átomo não foi dividido pelos atrapalhados Colin Clive ou Boris Karloff em algum Laboratório de Cientista Louco do Leste Europeu; não foi dividido por alquimia à luz do luar no centro de um círculo benzido com ramo de pinheiro; foi dividido por um bando de rapazes em Oak Ridge e White Sands que vestiam jaquetas de lã e fumavam Luckies, rapazes que se preocupavam com a caspa e a micose, e se conseguiriam ou não comprar um carro novo, ou como se livrar da maldita erva daninha no gramado. Dividir o átomo, produzir a fissão, abrir aquela porta para um novo mundo a que se refere o velho cientista no final de O mundo em perigo — estas coisas foram feitas na base do "são só negócios".

As pessoas compreenderam e podiam viver com isso (os livros de ciências dos anos 1950 exaltavam o mundo maravilhoso que o Átomo Amigo iria produzir, um mundo abastecido por reatores nucleares bons e seguros, e garotos em idade escolar ganhavam revistas em quadrinhos produzidas pelas companhias de eletricidade), mas também desconfiavam e temiam as faces peludas, símias, do outro lado da moeda: temiam que o átomo pudesse vir a se tornar, por inúmeras razões, tanto tecnológicas quanto políticas, essencialmente incontrolável. Esses sentimentos de profunda insegurança apareceram em filmes como O começo do fim, O mundo em perigo, Tarântula, O incrível homem que encolheu (onde radiação combinada com pesticida produz um horror muito pessoal a um homem, Scott Carey), O monstro da bomba-H. O ciclo alcança seu supremo ápice de absurdo em A noite dos coelhos, em que o mundo é ameaçado por coelhos de 20 metros.[44]

As preocupações dos filmes de tecno-terror dos anos 1960 e 1970 mudaram juntamente com as preocupações das pessoas que viveram nesse período; os filmes de monstros gigantes deram lugar a filmes como Colossus e 2001: uma odisseia no espaço, os quais nos oferecem a possibilidade do computador como Deus, ou até mesmo a ideia ainda mais desagradável (ridiculamente executada — logo admito) do computador como um sátiro, como nos mostram com afinco Geração Proteus e Missão Saturno 3. Na década de 1960, o terror vê a tecnologia como um polvo — talvez possuidor de consciência — que nos soterra em burocracia e bancos de dados, terríveis quando funcionam (Colossus) e ainda mais terríveis quando falham: em O enigma de Andrômeda, por exemplo, um pequeno pedaço de papel fica preso na agulha de uma impressora, impedindo o alarme de soar, quase causando desta forma (de uma maneira que Rubem Goldberg, certamente, haveria aprovado) o fim do mundo.

Finalmente há os anos 1970, culminando no filme não muito bom,

mas certamente bem-intencionado, de Frankenheimer, A semente do diabo, tão impressionantemente parecido com aqueles filmes de monstros gigantes dos anos 1950 (só o fio condutor é diferente), e em A síndrome da China, um filme de terror que sintetiza todos os três maiores temores tecnológicos: medo da radiação, temor pela ecologia e medo de se perder o controle das máquinas, de elas enlouquecerem.

Antes de abandonarmos esta brevíssima análise dos filmes que dependem de algum mal-estar em massa com relação às questões tecnológicas para gerar o equivalente ao Gancho (filmes que apelam ao Luddite que existe dentro de nós), devemos mencionar alguns dos filmes que tratam de viagens espaciais e se encaixam nessa categoria... entretanto, excluiremos da nossa análise filmes xenófobos, como A invasão dos discos voadores e The Mysteryans (Os Mysteryans). Filmes que enfocam o possível lado dionisíaco da exploração espacial (como O enigma de Andrômeda e A noite dos mortos-vivos, em que satélites trazem na sua volta do vácuo organismos perigosos, embora não possuam consciência) devem ser diferenciados daqueles puramente xenófobos, que lidam com a invasão do espaço sideral — filmes em que a raça humana é vista num papel essencialmente passivo, atacada pelo equivalente estelar de um assaltante. Em filmes deste tipo, a tecnologia é vista geralmente como a redentora (como ocorre em A invasão dos discos voadores, em que Hugh Marlowe usa sua arma sônica para interromper o curso eletromagnético dos discos voadores, ou O monstro do Ártico, em que Tobey e seus homens usam da eletricidade para tostar o vegetal interestelar) — a ciência apolínea subjugando os bandidos dionisíacos vindos do planeta X.

Embora tanto O enigma de Andrômeda quanto A noite dos mortos-vivos apresentem a própria viagem espacial como um perigo em potencial, talvez o melhor exemplo desta ideia, combinada a da mente brilhante perigosamente hipnotizada pelo canto de sereia da tecnologia, apareça em Terror que mata, filme anterior aos dois precedentes. Nesse filme, o primeiro da série aclamada pela crítica, Quatermass, um dos mais arrepiantes mistérios por trás da porta já propostos é apresentado ao espectador: três astronautas cientistas são enviados ao espaço, mas somente um retorna... e está catatônico. Telemetria e a presença de todas as três roupas espaciais parecem provar que os dois cosmonautas desaparecidos nunca abandonaram a nave. Para onde foram eles, então?

O que aconteceu, aparentemente, é que eles pegaram um caroneiro interestelar, uma ideia que vemos se repetir em A ameaça do outro mundo e, naturalmente, em Alien, o 8º passageiro. O carona consumiu os dois companheiros do sobrevivente, deixando atrás de si somente um rastro gelatinoso de um material acinzentado... e é claro que nesse instante o carona (uma espécie de esporo espacial) está trabalhando arduamente dentro do corpo do sobrevivente, Victor Carune, interpretado por Richard Wordsworth com autenticidade tétrica, assustadora. O pobre Carune acaba se degenerando em um monstro esponjoso, cheio de tentáculos, que é, ao final, encurralado no púlpito da Abadia de Westminster e executado (bem na

hora H — está a ponto de germinar, criando, assim, bilhões desses seres) por meio de uma grande descarga elétrica, que o incendeia.

Tudo isso faz parte do filme de monstro padrão. O que eleva O Terror que Mata a níveis inimagináveis dentro da filosofia dos criadores de O monstro da praia é a direção sombria, atmosférica, de Val Guest, e o próprio personagem de Quatermass, interpretado por Brian Donlevy (outros atores desempenharam o papel de Quatermass em outros filmes, suavizando um pouco a interpretação). Quatermass é um cientista que pode ou não ser louco, dependendo de suas concepções pessoais sobre tecnologia. Certamente, se ele é louco, há bastante do método apolíneo em sua loucura para torná-lo exatamente tão aterrorizante (e tão perigoso) quanto aquela bolha de tentáculos ondulantes que um dia foi Victor Carune. "Sou um cientista, não um adivinho", grunhe Quatermass em tom de desprezo a um tímido médico que lhe pergunta o que ele acha que vai acontecer em seguida. Quando um colega cientista lhe diz que se ele tentar abrir a escotilha do foguete acidentado irá incinerar os tripulantes, Quatermass grita com ele: "Não me diga o que eu posso ou não fazer!"

Sua atitude com relação ao próprio Carune é a atitude fria que um biólogo reservaria a um hamster ou um macaco rhesus. "Ele está indo bem", diz Quatermass sobre o catatônico Carune, que está sentado em algo que se assemelha vagamente a uma cadeira de dentista, observando o mundo com olhos tão negros e sem vida quanto cinzas sopradas do inferno. "Ele sabe que estamos tentando ajudá-lo."

Ainda assim, no final é Quatermass quem triunfa — por pura sorte. Após a destruição do monstro, Quatermass passa correndo bruscamente por um policial que tenta lhe dizer hesitantemente que estava rezando para que eles fossem bem-sucedidos. "Um mundo de cada vez é o bastante para mim", diz o policial. Quatermass o ignora.

À porta, seu jovem assistente vai ao seu encontro. "Acabei de ficar sabendo, senhor", diz ele, "há algo que eu possa fazer?"

"Sim, Morris", responde Quatermass. "Vou precisar de ajuda."

"Ajuda, senhor?"

"Vamos começar tudo de novo", Quatermass responde subindo a voz — no que é o último diálogo do filme. Fusão para um plano de outro foguete sendo lançado ao espaço.

Guest parece ambivalente sobre o final e sobre a personagem de Quatermass, e é essa ambivalência que dá a este que é um dos primeiros filmes da Hammer sua verdadeira ressonância e poder. Quatermass parece de alguma forma mais próximo daqueles cientistas bastante reais de Oak Ridge do período pós-guerra, do que daqueles volúveis cientistas loucos dos anos 1930; não é nenhum Dr. Cyclops em um jaleco branco, rindo maliciosamente enquanto observa por trás das lentes de seus óculos fundo-de-garrafa suas criações. Pelo contrário, ele é não somente bonitão e espantosamente inteligente, ele é carismático e impossível de ser demovido de seus propósitos. Se você é um otimista, pode ver os últimos acordes de O terror que Mata como um testamento da gloriosa obstinação do espírito

humano, sua determinação em aumentar a extensão de seu conhecimento a qualquer custo. Se, por outro lado, você for um pessimista, então Quatermass se transforma no símbolo ideal do fator limitante intrínseco à condição humana, e no sumo sacerdote do filme de tecno-terror. O retorno da sua primeira sonda espacial tripulada quase resultou no extermínio da raça humana; a resposta de Quatermass a este pequeno contratempo é lançar outro foguete o mais rápido possível. Políticos conservadores são fichinha perto do carisma deste homem, e, quando vemos aquele foguete subindo no final do filme, ficamos com a seguinte pergunta em nossas mentes: o que será que este trará quando retornar?

Até mesmo a tão adorada instituição americana do veículo motorizado não escapou inteiramente aos turbulentos sonhos de Hollywood; alguns anos antes de ser despejado de sua casa hipotecada em Amityville, James Brolin teve que encarar os terrores de O carro, a máquina do diabo (1977), uma sucata que mais parecia uma pequena limusine de aeroporto vinda de um dos ferros-velhos do inferno. O filme se transforma numa bela picaretagem antes do final do segundo rolo (aquele tipo de filme do qual você pode sair tranquilamente em certos intervalos para comprar outro saquinho de pipocas, porque sabe que o carro não vai atacar de novo por uns dez minutos), no entanto, há uma maravilhosa sequência de abertura em que o carro persegue dois ciclistas pelo Zion State Park, em Utah, sua buzina soando desritmada na medida em que ele os vai alcançando até que, finalmente, os atropela. Tem alguma coisa de eficiente nessa sequência de abertura, algo que traz à tona um desassossego profundo, quase primitivo, em relação aos carros em que entramos, tornando-nos anônimos... e, quem sabe, homicidas.

A adaptação de Steven Spielberg para o conto de Richard Matheson, Encurralado, é um filme bem melhor, apresentado originalmente como parte da série da ABC Movie of the Week e se transformando posteriormente numa espécie de cult movie. Nesse filme, um motorista de caminhão psicótico em uma enorme jamanta de dez rodas persegue Dennis Weaver durante o que parece ser, no mínimo, um milhão de quilômetros de rodovias da Califórnia. Nunca chegamos a ver o motorista (ainda que vejamos em certo momento um braço musculoso apoiado na janela da cabine, e noutro ainda um par de botas de vaqueiro de bico fino na parte de trás do caminhão), e, em última instância, é o caminhão, com suas rodas gigantescas, seu para-brisa imundo, como o semblante de um idiota, e seus para-choques de alguma forma famintos, que se transforma no monstro — e, quando Weaver consegue finalmente conduzi-lo a um penhasco e enganá-lo até que ele caia pela ribanceira, o som de sua "morte" se transforma numa série de rugidos jurássicos arrepiantes... o som, pensamos, que um tiranossauro rex faria ao afundar lentamente num fosso de piche. E a reação de Weaver é aquela esperada de qualquer respeitável homem das cavernas: grita, guincha, dá cambalhotas, literalmente dança de alegria. Encurralado é um filme fascinante, de um suspense quase doloroso. Talvez não seja o melhor trabalho de Spielberg — este quase certamente está por

vir nos anos 1980 e 1990 —, mas com certeza está entre os seis melhores filmes produzidos para a TV.

Poderíamos desvendar outras interessantes histórias de terror sobre automotores, mas seriam na sua maioria contos e romances; filmes como Corrida da morte — ano 2000 e Mad Max não contam. A Hollywood moderna praticamente decidiu que, já que a era do veículo particular movido à gasolina começa a entrar no seu entardecer, na maioria dos casos o uso do automóvel fica reservado para as perseguições de carro cômicas (como em Golpe sujo e no divertido Grand Theft Auto [O grande roubo de carros]) ou para uma espécie de reverência piegas (Caçador de Morte). O leitor que se interessar pelo assunto irá gostar de uma antologia editada por Bill Pronzine, intitulada Car Sinister (Carro sinistro). Só a contribuição de Fritz Leiber, uma narrativa sinistra e engraçada sobre o futuro dos carros chamada "X Marks the Pedwalk" (X marca a faixa de pedestres), vale o preço do exemplar.

7

Filmes de terror social.

Já discutimos alguns filmes com implicações sociais — espinhas e o profundo desgosto da micose capilar nos anos 1950, para não mencionar Michael Landon babando creme de barbear por toda sua jaqueta da escola. Mas existem outros filmes que lidam com temas sociais mais sérios. Em alguns casos (Rollerball — os gladiadores do futuro, Violência nas ruas), esses filmes apresentam uma extrapolação lógica ou satírica de hábitos sociais correntes, transformando-se, dessa maneira, em ficção científica. Iremos considerá-los, se você não se importar, levando em conta que eles constituem uma outra dança — um pouco diferente deste balé negro no qual estamos agora.

Existem certos filmes que tentaram caminhar na fronteira entre o terror e a sátira social; o que me parece ter sido mais bem-sucedido ao trilhar esta linha divisória é Esposas em conflito. Esse filme foi baseado no romance de Ira Levin, e Levin foi capaz de fazer por duas vezes essa difícil jogada. O outro caso é O bebê de Rosemary, no qual iremos nos aprofundar um pouco quando, finalmente, chegarmos à nossa discussão sobre o romance de terror. Por ora, nos deteremos no Esposas em conflito, que tem algumas coisas muito inteligentes a dizer sobre o Movimento de Libertação das Mulheres e algumas outras coisas inquietantes sobre a reação do homem americano a esse fato.

Passei algum tempo tentando decidir se o filme, dirigido por Bryan Forbes e estrelado por Katherine Ross e Paula Prentiss, realmente caberia neste livro. Ele é tão satírico quanto os melhores filmes de Kubrick (embora muito menos elegante), e desafio uma plateia a não rir quando

Ross e Prentiss entram na casa de um vizinho (ele é o farmacêutico local, e faz o tipo Walter Mitty como ninguém) e ouvem sua esposa gemendo no andar superior: "Oh, Frank, você é o maior... Frank, você é o melhor... você é demais..."[45]

O livro de Levin evitou o rótulo de "romance de terror" (algo como o rótulo de "pária" nos círculos mais exaltados da crítica literária), isso porque a maioria dos críticos o viu como uma sagaz cutucada de Levin no Movimento Feminista. Mas as críticas mais aterradoras da peça de Levin não estão de forma alguma direcionadas às mulheres; estão direcionadas, com toda certeza, àqueles homens que consideram que sua única obrigação é sair para o campo de golfe nas manhãs de sábado, depois do café da manhã ter-lhes sido servido, e reaparecer (provavelmente de porre) a tempo do jantar lhes ser servido.

Eu o estou incluindo aqui como terror social, em vez de sátira social, porque o filme, após algumas inquietas voltas e enrolações, durante as quais parece incerto do que exatamente quer ser, torna-se justamente isso: uma história de terror social.

Katherine Ross e seu marido (interpretado por Peter Masterson) mudam-se de Nova York para Stepford, um subúrbio de Connecticut, porque acreditam que isso seria melhor para as crianças, assim como para eles próprios. Stepford é uma vila pequena e perfeita, onde as crianças aguardam bem-humoradas o ônibus escolar, onde todo dia é possível se ver dois ou três sujeitos lavando carros, onde dá para perceber que a verba anual da União não só atende a demanda como dá e sobra.

Entretanto, há algo estranho em Stepford. Muitas esposas parecem um pouquinho... bem... aéreas. Bonitas, sempre trajando vestidos farfalhantes que são quase togas (aspecto em que acredito que o filme tenha escorregado; na tentativa de criar um rótulo, ele é bastante bruto. Estas mulheres podiam estar com um adesivo grudado na testa escrito SOU UMA DAS ESTRANHAS ESPOSAS DE STEPFORD), todas dirigem vans, discutem trabalho doméstico com extraordinário grau de entusiasmo e parecem passar todo o tempo livre no supermercado.

Uma das esposas de Stepford (uma das estranhas) bate com a cabeça na grade de um pequeno estacionamento; posteriormente a vemos num churrasco no quintal da frente de uma casa, repetindo inúmeras vezes: "Eu tenho que conseguir aquela receita... Eu tenho que conseguir aquela receita... Eu tenho..." O segredo de Stepford se torna claro imediatamente. Freud perguntara num tom que tem uma suspeita semelhança com desespero: "Mulheres... o que será que elas querem?" Forbes e companhia fazem a pergunta oposta e surgem com uma resposta provocativa. Os homens, diz o filme, não querem mulheres; eles querem robôs com órgãos sexuais.

Há, no filme, muitas cenas engraçadas (além daquela sequência citada anteriormente: "Frank, você é demais"); minha favorita é quando, numa reunião informal feminina organizada por Ross e Prentiss, as

estranhas esposas de Stepford começam a discutir produtos de limpeza e sabão em pó com uma branda e ainda assim severa intensidade; todas parecem ter saído direto daqueles comerciais de TV que executivos chauvinistas algumas vezes chamam de "Duas Bs em uma C" — querendo dizer, duas bocetas numa cozinha.

No entanto, o filme desliza lentamente para fora desse cômodo amplamente iluminado da sátira social, entrando numa câmara muito mais escura. Sentimos o cerco se fechando, primeiro em torno de Paula Prentiss, e depois em torno de Katherine Ross. Há uma passagem inquietante quando o artista que parece ser o responsável pelas feições dos robôs que substituirão as mulheres senta-se fazendo um esboço de Ross, seus olhos olhando do bloco de esboços para ela, e para baixo em direção ao bloco novamente; há uma expressão maliciosa no rosto do marido de Tina Louise enquanto o trator de esteira destrói a superfície da quadra de tênis dela, preparando o terreno para a piscina que ele sempre quis; há Ross descobrindo seu marido sentado sozinho na sala de estar de sua casa nova, com uma bebida nas mãos, chorando. Ela fica profundamente preocupada, mas sabemos que as lágrimas de crocodilo do marido significam apenas que ele a vendera por uma boneca com microchips no lugar do cérebro. Em breve, ela perderá todo o interesse pela fotografia.

O filme reserva seu terror derradeiro e seu mais eloquente ataque social para os momentos finais, quando a "nova" Katherine Ross anda na direção da antiga... talvez, pensamos, para matá-la. Sob seu avental farfalhante, que poderia ter saído da Frederick's of Hollywood, vemos os seios bem pequenos da senhora Ross desenvolvidos ao tamanho do que os homens, conversando sobre mulheres numa mesa de bar, algumas vezes se referem como "peitões". E, claro, eles não são mais os seios de uma mulher; eles agora pertencem somente a seu marido. Entretanto, o boneco não está completo; há dois horríveis buracos escuros onde deveriam estar os olhos. Horrível, e o mais espetacular, provavelmente, mas o que mais me arrepiou foram aqueles seios intumescidos de silicone. Os melhores filmes de terror social alcançam seu efeito por sugestão, e Esposas em conflito, por nos mostrar somente a superfície das coisas, e nunca se importar em explicar exatamente como elas são feitas, sugere bastante.

Não vou aborrecê-lo resumindo o enredo de O exorcista, outro filme que aposta na inquietude gerada por mudanças de costumes; vou simplesmente partir do princípio de que se o seu interesse no gênero foi suficiente para prendê-lo até aqui, então você provavelmente já assistiu a este filme.

Se o final da década de 1950 e início da de 1960 foram o abrir das cortinas do choque de gerações ("Isso é homem ou mulher?", etc., etc., etc.), então os sete anos entre 1966 e 1972 foram a própria peça. Little Richard, que havia horrorizado os pais em 1957, quando pulou em cima de seu piano e começou a rebolar com seus sapatos de pele de lagarto, parecia dócil se comparado a John Lennon, que proclamava que os Beatles eram mais populares do que Jesus Cristo — afirmação que levou

fundamentalistas a queimarem seus discos. O cabelo cheio de gomalina foi substituído por aquelas longas madeixas já discutidas. Os pais começaram a encontrar ervas estranhas na gaveta das escrivaninhas de seus filhos e filhas. As imagens do rock se tornavam cada vez mais aflitivas: Mr. Tambourine Man parecia ser uma música sobre drogas; sobre Eight Miles High dos Byrds, então, não havia a menor dúvida. As estações de rádio continuavam a tocar inúmeras músicas de um certo grupo, mesmo após dois de seus membros masculinos anunciarem estar apaixonados um pelo outro. Elton John tornou pública suas tendências bissexuais e continuou a fazer sucesso; e, menos de vinte anos antes, o incontrolável Jerry Lee Lewis foi vetado nas rádios AM quando casou com sua prima de 14 anos.

Houve, então, a Guerra do Vietnã. Os excelentíssimos senhores Johnson e Nixon a espalharam sobre a Ásia como um enorme piquenique rançoso. Muitos dos jovens decidiram não participar. "Não tenho nada contra aqueles vietnamitas", anunciou Muhammed Ali, sendo despojado de seus títulos no boxe por se recusar a tirar suas luvas e empunhar uma metralhadora. Os garotos começaram a queimar seus certificados de reservistas, fugindo para o Canadá ou Suécia e marchando com bandeiras vietnamitas. Em Bangor, onde morei na minha época de colegial, um jovem foi detido e encarcerado por ter substituído o fundo da sua Levis com uma bandeira americana. Se divertiu, hein, garoto?

Aquilo foi mais do que um conflito de gerações. As duas gerações pareciam estar se movendo ao longo de camadas opostas da consciência social e cultural, compromisso e das próprias definições de comportamento civilizado. O resultado foi mais um abalo no tempo do que um abalo sísmico. E com toda essa loucura de jovens versus velhos como pano de fundo, o filme de Friedkin, O exorcista, apareceu e tornou-se um fenômeno social em si mesmo. As filas davam a volta no quarteirão em todas as grandes cidades onde foi exibido, e mesmo nas cidades menores onde as ruas ficavam desertas e a luz dos postes era desligada pontualmente às 19h30, foram realizadas sessões à meia-noite. Grupos da Igreja fizeram piquetes; sociólogos com seus cachimbos pontificaram; radialistas leram segmentos da contracapa em seus programas de fim de noite. O país, na realidade, ficou possuído por dois meses.

O filme (e o romance) aparentemente trata das tentativas de dois padres de expulsar um demônio da jovem Regan MacNeil, uma bonita pré-adolescente interpretada por Linda Blair. No entanto, esse filme, na realidade, trata essencialmente das explosivas mudanças sociais, um enfoque exaustivamente refinado por toda aquela explosão de juventude que aconteceu no final da década de 1960 e início de 1970. Foi um filme para todos aqueles pais que sentiram, numa espécie de terror e agonia, que estavam perdendo seus filhos e não conseguiam entender por que ou como isso estava acontecendo. É a faceta do Lobisomem novamente. Uma história de médico e monstro, na qual a doce, adorável e amável Regan se transforma num monstro boca-suja, amarrado à cama e grunhindo (na voz de Mercedes McCambridge) sermões graciosos como "Você vai deixar Jesus

te foder, te foder, te foder". Amarras religiosas à parte, todo adulto dos Estados Unidos compreendeu o que o poderoso subtexto do filme estava dizendo; compreendeu que o demônio em Regan MacNeil teria respondido entusiasticamente ao banho de lama em Woodstock.

Um executivo da Warner Brothers disse-me recentemente que pesquisas sobre o cinema mostram que o frequentador de cinema padrão tem 15 anos, o que pode ser a maior razão pela qual os filmes parecem ser tão frequentemente vítimas de um caso crônico de má formação cerebral. Para cada filme como Júlia ou Momento de Decisão, há uma dúzia na linha de Roller Boogie e If You Don't Stop it, You'll Go Blind (Se você não parar vai ficar cego). Mas vale notar que quando surgem finalmente os pouco frequentes "arrasa-quarteirões" que todo produtor de filmes deseja — filmes como Guerra nas estrelas, Tubarão, Loucuras de verão, O poderoso chefão, E o vento levou e, é claro, O exorcista —, eles sempre quebram a barreira da idade, que é a inimiga do cinema inteligente. É relativamente raro que filmes de terror façam isso. No entanto, O exorcista é um dos casos (e nós já falamos de A cidade do horror, outro filme que agradou um público surpreendentemente velho).

Um filme que teve apelo direto aos adolescentes de 15 anos, que são a maioria do público de cinema — e com um subtexto que combinava perfeitamente — foi a adaptação de Brian De Palma de meu romance Carrie, a estranha. Embora eu acredite que tanto o filme quanto o livro dependem amplamente das mesmas situações sociais para fornecer um texto e um subtexto de terror, talvez haja diferenças o suficiente para que possamos fazer algumas observações interessantes sobre a versão de De Palma para o cinema.

Tanto o romance quanto o filme têm uma sensação agradável de High School Confidential, e, ainda que existam algumas mudanças superficiais do livro para o filme (a mãe de Carrie, por exemplo, parece ser apresentada no filme como uma espécie de estranha Católica Apostólica Romana renegada), o esqueleto básico da história é bem o mesmo. Trata-se de uma garota chamada Carrie White, a amedrontada filha de uma fanática religiosa. Devido a suas roupas estranhas e maneirismos tímidos, Carrie é objeto de todas as pilhérias de classe, a pária social em todas as situações. Ela também possui uma branda habilidade telecinética, que se intensifica após seu primeiro período menstrual, e ela finalmente usa esse poder para "botar a casa abaixo", após um terrível desastre social no seu baile de formatura.

A abordagem do tema por De Palma foi mais suave e habilidosa que a minha própria — e muito mais artística; o livro tenta lidar com a solidão de uma garota, seu esforço desesperado de se tornar parte dessa elegante sociedade na qual ela deve existir, e como seu esforço não é recompensado. Se tivesse alguma tese a oferecer, essa proposital atualização de High School Confidential seria que o colégio é um lugar de um conservadorismo e intolerância quase insondáveis, um lugar onde os adolescentes que o frequentam não têm mais chances de ascender para

"acima de seu lugar" do que um hindu teria de ascender para "acima de sua casta".

Todavia, acredito que haja no livro um pouco mais de subtexto, pelo menos, espero que sim. Se Esposas em conflito é sobre o que os homens esperam das mulheres, então Carrie, a estranha é muito mais sobre como as mulheres encontram seus próprios canais de poder, e sobre o que os homens temem nas mulheres e em sua sexualidade... o que só quer dizer que, tendo escrito o livro em 1973, saído da universidade havia apenas três anos, eu estava plenamente consciente do que o Movimento de Liberação Feminina implicava para mim e outros de meu sexo. O livro é, entre suas implicações mais adultas, um retraimento masculino inquietante frente a uma futura igualdade feminina. Para mim, Carrie White é uma adolescente tristemente abusada, exemplo de um tipo de pessoa cujo espírito é tão frequentemente quebrado, para sempre, naquela máquina de triturar homens e mulheres que são as mais normais escolas secundárias dos subúrbios. Entretanto, Carrie é também, ao final do livro, mulher, sentindo seus poderes pela primeira vez e, como Sansão, derrubando o templo sobre as cabeças de todos à sua frente.

Assunto pesado, denso — mas no romance, ele só está lá se você quiser entendê-lo dessa forma. Se não quiser, não tem problema para mim. Um subtexto só funciona bem se não for intrusivo (nisso, talvez eu tenha me saído bem até demais; em sua crítica ao filme de De Palma, Pauline Kael rejeitou meu romance como "um livro mercenário não assumido" — a descrição mais deprimente que se pode imaginar, embora não esteja totalmente errada).

O filme de De Palma está interessado em coisas mais ambiciosas. Assim como em Esposas em conflito, humor e terror coexistem em Carrie, a estranha, disputando um com o outro, e, somente quando o filme se aproxima do seu fim, o terror vence totalmente. Vemos Billy Nolan (bem interpretado por John Travolta) dando aos guardas um grande sorriso amarelo enquanto esconde uma cerveja entre as pernas, no começo: um momento que é uma reminiscência de Loucuras de verão. Não muito depois, entretanto, vemos Billy dando uma marretada na cabeça de um porco no curral — o sorriso amarelo cruzou a linha da loucura e, de alguma maneira, é deste cruzamento que o filme inteiro trata.

Vemos três rapazes (um deles, o suposto herói do filme, interpretado por William Katt) experimentando os smokings para o baile, numa sequência que inclui vozes e ações aceleradas. Vemos as garotas que humilharam Carrie no vestiário, jogando nela absorventes e papéis higiênicos, pagando punição na quadra de esportes ao som de uma música de corneta, parecida com "O passo do elefantinho". Mas, ainda assim, além de todas essas tiradas de leve humor estudantil, sentimos a presença de um ódio vazio, quase desfocado, a vingança quase não planejada sobre uma garota que está tentando subir de status. Grande parte do filme de De Palma é surpreendentemente alegrinha, mas sentimos que essa jocosidade é perigosa; por trás dela, espreita o sorriso amarelo se transformando num

gélido rito, e as moças fazendo sua ginástica eram as mesmas que gritavam "Tape o buraco, tape o buraco, tape o buraco!" para Carrie, enquanto jogavam os absorventes, logo antes. E o pior de tudo, há aquela tina de sangue de porco equilibrada sobre a viga logo onde Carrie e Tommy (Katt) serão coroados... só esperando a hora chegar.

De Palma é astuto e extremamente competente ao lidar com seu elenco, feminino em sua maioria. Quando escrevi o romance, me vi quebrando a cabeça em busca de uma conclusão, tentando fazer o melhor trabalho possível com o que eu sabia sobre as mulheres (o que não era grande coisa). O esforço fica claro no livro. É uma leitura rápida e de entretenimento, creio eu, e (para mim, pelo menos) prende bem o leitor. Mas existe no livro um certo peso que um romance popular realmente bom não deveria ter, uma sensação de esforço da qual não consegui me livrar, por mais que tentasse. O livro parece suficientemente claro e verídico em termos de personagens e suas atitudes; entretanto, falta nele o estilo do filme de De Palma.

O livro tenta observar com exatidão o labirinto de ratos que é a Escola Secundária; o olhar de De Palma sobre esse mundo High School Confidential é mais oblíquo... e mais incisivo. O filme surgiu em um momento em que os críticos de cinema estavam lamentando o fato de que não havia filmes com papéis femininos bons, substanciais... mas nenhum desses críticos parece ter notado que, em sua versão cinematográfica, Carrie, a estranha pertence quase que inteiramente às mulheres. Billy Nolan, um dos principais — e assustadores — personagens do livro, foi, no filme, reduzido a um papel coadjuvante. Tommy, o rapaz que leva Carrie ao baile, é mostrado no romance como um rapaz tentando honestamente fazer uma coisa de homem — à sua maneira, está tentando romper com o sistema de castas. No filme, torna-se pouco mais que o amuleto da sorte de sua namorada, sua reparação por ter participado na cena do vestiário da escola, onde Carrie é bombardeada com papel higiênico. "Eu não saio com ninguém que eu não queira", disse Tommy pacientemente. "Estou lhe convidando porque quis convidá-la." No fundo, ele sabia que isso era verdade.

No filme, entretanto, quando Carrie pergunta a Tommy por que ele a está privilegiando com um convite ao baile, ele lhe responde com um desconcertante sorriso charmoso e diz: "Porque você gostou do meu poema", o qual, por sinal, foi sua namorada que escreveu.

O romance tem uma visão bastante comum da escola secundária: como aquela máquina de triturar homens e mulheres já mencionada. O posicionamento social de De Palma é mais original: ele vê essas escolas secundárias para adolescentes brancos dos subúrbios como uma espécie de matriarcado. Não importa para que lado você olhe, sempre há garotas nos bastidores, manipulando fios de marionete invisíveis, armando eleições, usando seus namorados como escudo. Contra esse pano de fundo, Carrie se torna duplamente digna de pena, porque é incapaz de fazer qualquer uma dessas coisas — tudo que pode fazer é esperar ser salva ou condenada pela

ação de terceiros. Seu único poder é sua capacidade telecinética, e tanto o livro quanto o filme acabam chegando ao mesmo ponto: Carrie usa seu "talento incontrolável" para colocar abaixo toda essa sociedade podre. E uma das razões para o sucesso da história tanto em livro quanto em filme, acredito, está no seguinte: a vingança de Carrie é algo que qualquer estudante que em algum momento teve seu short de ginástica arriado durante a Educação Física ou seus óculos quebrados na biblioteca aprovaria. Na destruição do ginásio por Carrie (e na sua caminhada devastadora de volta para casa, no livro — sequência deixada de lado no filme devido ao baixo orçamento), vemos uma revolução onírica dos oprimidos socialmente.

8

> "Era uma vez um pobre lenhador com sua esposa e dois filhos que moravam nos arredores de uma grande floresta; o menino se chamava João e a menina, Maria. O lenhador sempre tivera o pouco suficiente para sobreviver e, certa vez, quando houve uma grande escassez naquela terra, ele não pôde sequer provê-los do pão de cada dia. Certa noite, enquanto se revirava na cama, com a cabeça cheia de problemas e preocupações, ele suspirou e disse à mulher:
>
> — Que será de nós? Como vamos sustentar nossas pobres crianças, agora que não temos nada nem mesmo para nós?
>
> — Eu lhe digo como, meu marido — respondeu a mulher. — Amanhã de manhã, bem cedo, levaremos as crianças à parte mais densa da floresta; acenderemos lá uma fogueira e daremos para cada um deles um pedaço de pão; então iremos para o trabalho e os deixaremos sozinhos. Eles não vão conseguir encontrar o caminho de volta para casa e então estaremos livres deles..."[46]

Até aqui, estivemos discutindo filmes de terror com subtextos que tentam unir as ansiedades reais (algumas vezes despropositadas) aos medos e pesadelos do filme de terror. Mas, agora, com essa invocação de João e Maria, a mais admonitória das histórias de ninar, vamos nos permitir apagar até mesmo essa esmaecida luz da racionalidade e discutir alguns daqueles filmes cujos efeitos vão consideravelmente mais fundo, ultrapassam o racional e penetram nesses medos que parecem universais.

É aqui, com certeza, que cruzamos o território do tabu, e é melhor que eu seja franco com vocês desde o início. Acredito que todos nós sejamos doentes mentais; aqueles de nós fora dos manicômios apenas escondem isso um pouco melhor — e talvez nem tão melhor assim, no fim das contas. Nós todos conhecemos pessoas que falam sozinhas, que algumas vezes contraem seu rosto, fazendo caretas terríveis, quando acham que ninguém está olhando; pessoas que têm algum medo histérico

— de cobras, do escuro, de lugares apertados, de altura... e, naturalmente, daqueles vermes e larvas que aguardam tão pacientemente, debaixo da terra, a hora de cumprir o seu papel na grande ceia de Ação de Graças da vida: quem um dia comeu, deve, no final, servir de alimento.

Quando pagamos quatro ou cinco dólares, e nos sentamos no meio da décima fileira de um cinema com um filme de terror em cartaz, estamos encarando o pesadelo.

Por quê? Algumas das razões são simples e óbvias. Para mostrar que somos capazes, que não estamos com medo, que podemos andar nesta montanha-russa. O que não quer dizer que um filme de terror verdadeiramente bom não possa nos surpreender com um grito em algum momento, da mesma forma como podemos gritar quando a montanha-russa dá uma volta completa de 360 graus ou entra nas águas de um lago, no fim da volta. E filmes de terror, como as montanhas-russas, sempre foram terreno especial da juventude; quando se chega aos 40 ou 50 anos, o apetite por voltas duplas de 360 graus pode diminuir consideravelmente.

Como já foi dito antes, também temos que restabelecer nossos sentimentos de normalidade essencial; o filme de terror é conservador por natureza, até mesmo reacionário. Freda Jackson, como a horrível mulher que derretia, em Morte para um monstro, nos confirma isso. Não importa o quão distante estamos da beleza de um Robert Redford ou de uma Diana Ross, ainda estaremos a anos-luz da verdadeira feiura.

E nós vamos para nos divertir.

Ah, mas é aí que o solo começa a inclinar, não é mesmo? Porque este é um jeito bastante peculiar de se divertir. A diversão é ver outras pessoas sendo ameaçadas — algumas vezes assassinadas. Um crítico sugeriu que o futebol tornou-se a versão do voyeur para a guerra; se é assim, o filme de terror tornou-se a versão moderna do linchamento público.

É verdade que o filme de terror mítico — do tipo "conto de fadas" — tem a intenção de subtrair as tonalidades de cinza (que é uma das razões pelas quais Mensageiro da morte não funciona; o psicopata, interpretado bem e corretamente por Tony Beckley, é um pobre-coitado, cercado pelos infortúnios da sua própria psicose; nossa solidariedade involuntária para com ele dilui o sucesso do filme, do mesmo modo que a água dilui o uísque); nos obriga a afastar nossas tendências de análise mais adultas e civilizadas e nos tornarmos crianças outra vez, vendo as coisas em branco absoluto e preto absoluto. É possível que os filmes de terror forneçam alívio psíquico neste nível porque o convite a cair na simplicidade e mesmo na loucura completa é muito raramente colocado em prática. Dizem-nos que podemos permitir às nossas emoções rédeas soltas... ou rédea alguma.

Já que somos todos loucos, então toda loucura torna-se uma questão de grau. Se sua loucura o conduz a dilacerar mulheres, como Jack, o Estripador ou o Assassino Esquartejador de Cleveland, nós o colocamos rapidamente no manicômio (com a exceção desses dois cirurgiões amadores da noite, que nunca foram capturados, eh, eh, eh); se, por outro

lado, sua loucura só o faz falar sozinho quando está estressado, ou cutucar o nariz no ônibus de manhã, então você está livre para seguir com sua vida... embora duvide que você será convidado para as melhores festas.

O linchador em potencial existe em cada um de nós (excluo os santos, passados e presentes, embora a maioria deles ou todos tenham sido malucos à sua própria maneira), e vez por outra ele deve ser deixado livre para gritar e deitar e rolar na grama... Por Deus, acho que estou novamente falando do Lobisomem. Nossas emoções e medos formam seu próprio corpo, e reconhecemos que ele precisa se exercitar para manter o tônus muscular apropriado. Alguns destes "músculos" emocionais são aceitos — até mesmo exaltados — na sociedade civilizada; são, naturalmente, as emoções que tendem a manter o status quo da própria civilização. Amor, amizade, lealdade, gentileza — todas estas são emoções que aplaudimos, emoções imortalizadas naqueles cartões de mau gosto, de aniversário e de Natal, e nos versos (eu não ousaria chamar aquilo de poesia) de Leonard Nimoy.

Quando exibimos essas emoções, a sociedade nos cobre de reforços positivos; aprendemos isto antes de sair das fraldas. Quando crianças, se acariciamos nossa irmãzinha nojenta e lhe damos um beijo, todos os titios e titias sorriem, dizendo: "Ele não é mesmo uma gracinha?" E sempre somos presenteados, em seguida, com os tão desejados biscoitos de chocolate. Entretanto, se deliberadamente prendemos o dedo da irmãzinha nojenta na porta, seguem-se as punições — austera repreensão por parte dos pais, tios e tias; em vez de biscoito de chocolate, uma surra.

No entanto, as emoções anticivilizadas não se vão e demandam um exercício periódico. Existem certas piadas "de mau gosto", como "qual a diferença entre um carregamento de bolas de boliche e um carregamento de bebês mortos?" (Você não pode descarregar um carregamento de bolas de boliche com um tridente... piada que, a propósito, ouvi pela primeira vez de um menino de 10 anos). Essa piada pode nos extrair uma gargalhada ou um sorriso amarelo, mesmo se ficarmos horrorizados, uma situação que confirma a tese: se nós compartilhamos a Fraternidade Humana, então também compartilhamos a Insanidade Humana. Nada disso deve ser compreendido como uma defesa, seja da piada de mau gosto ou da insanidade, mas simplesmente como uma explicação do motivo pelo qual os melhores filmes de terror, como os melhores contos de fadas, conseguem ser, ao mesmo tempo, reacionários, anarquistas e revolucionários.

Meu agente, Kirby McCauley, gosta de relatar uma cena do filme Bad (Mau), de Andy Warhol — e a relata no tom suave de um inveterado fã de filmes de terror. Uma mãe atira seu bebê pela janela de um arranha-céu; corta para a multidão lá embaixo e escuta-se um sonoro baque. Uma outra mãe conduz seu filho através da multidão até o bebê espatifado (que é obviamente uma melancia cujas sementes foram retiradas), aponta para ele e diz, para chocar: "Isso é o que vai acontecer com você, se não for bonzinho." Essa é uma piada de mau gosto, como aquela do carregamento de bebês mortos — ou aquela sobre as crianças na floresta, mais conhecida

como “João e Maria”.

O cinema de terror mítico, assim como a piada de mau gosto, tem um trabalho sujo a fazer. Ele deliberadamente apela a tudo o que há de pior em nós. É a morbidez desencadeada, nossos instintos mais básicos liberados, nossas fantasias mais torpes realizadas... e tudo isso acontece, muito apropriadamente, no escuro. Por estas razões, os bons liberais frequentemente saem ruborizados dos filmes de terror. Eu, pessoalmente, gosto de assistir aos mais agressivos — Zumbi, o despertar dos mortos, por exemplo — como se levantasse um alçapão no cérebro civilizado e jogasse uma cesta de carne crua aos crocodilos famintos nadando no rio subterrâneo que existe lá dentro.

Por que fazer isso? Porque isso os impede de sair, cara. Mantém-nos lá embaixo e eu aqui em cima. Foram Lennon e McCartney que disseram que tudo o que você precisa é de amor, e concordo com isso. Desde que você mantenha os crocodilos bem alimentados.

9

E agora esse trecho escrito pelo poeta Kenneth Patchen. Foi retirado de seu pequeno e inteligente livro But Even So:

> “Venha agora,
> Minha criança,
> Se quiséssemos
> Ferir-lhe, você acha
> Que estaríamos escondidos aqui
> À margem do caminho
> Na parte mais sombria
> Da floresta?”

Este é o estado de espírito que os melhores filmes de terror mítico, do tipo “conto de fadas”, desperta em nós — e também sugerem que, abaixo do nível da simples agressão e da simples morbidez, há um último nível onde o filme de terror executa seu trabalho mais poderoso. E isso é ótimo para nós, porque, caso contrário, a imaginação humana seria uma coisa pobre, degradada, sem necessidade de mais coisas no terror do que Aniversário macabro e Sexta-feira, 13. O filme de terror quer nos ferir, certo, e é exatamente por isso que ele está escondido aqui, na parte mais sombria da floresta. Nesse nível mais básico, o filme de terror não está de brincadeira: ele quer pegar você. Uma vez que ele o tenha reduzido ao nível de expectativa e ponto de vista de uma criança, ele vai começar a tocar uma ou mais melodias harmônicas e simples — a maior limitação (e, sendo

assim, o maior desafio) do terror é sua grande rigorosidade. As coisas que realmente apavoram as pessoas visceralmente podem ser reduzidas, como frações, a um punhado irredutível. E quando isso finalmente acontece, análises como as que eu forneci nas páginas anteriores tornam-se impossíveis… e, mesmo se a análise fosse possível, seria irrelevante. Alguém poderia apontar o efeito, e isso colocaria um ponto final na questão. Tentar ir a qualquer lugar além é tão inútil quanto tentar dividir um número primo por dois e obter um resultado exato. No entanto, o efeito pode ser o suficiente. Existem filmes, como Freaks, de Browning, que têm o poder de nos reduzir a geleia, de nos fazer murmurar (ou choramingar) para nós mesmos: "Por favor, faça isso parar." São aqueles filmes que nos enfeitiçam, sem que possamos fazer nada, nem mesmo conjurar o mais mágico encantamento capaz de quebrar o feitiço: "É só um filme." E todos esses filmes podem ser evocados por aquela maravilhosa porta de entrada dos contos de fadas: "Era uma vez…"

Então, antes de seguir adiante, eis um pequeno jogo para você. Pegue um pedaço de papel e uma caneta e anote suas respostas. Vinte perguntas — atribua cinco pontos por resposta. E se o resultado for inferior a setenta, você precisa voltar e fazer uma pós-graduação em filmes de terror de verdade… aqueles que nos apavoram pelo simples fato de que nos apavoram.

Prontos? Ok. Dê o nome destes filmes.

1. Era uma vez o marido de uma mulher cega campeã do mundo que teve de se afastar por um tempo (para matar um dragão, ou alguma coisa do gênero), e um homem perverso, chamado Harry Roat, vindo de Scarsdale, veio visitá-la enquanto seu marido estava fora.

2. Era uma vez três babás que saíram em uma noite de Dia das Bruxas e somente uma delas ainda estava viva quando o dia seguinte amanheceu.

3. Era uma vez uma mulher que roubou um pouco de dinheiro e passou uma noite nem um pouco encantadora em um motel decadente. Tudo parecia muito bem, até que apareceu a mãe do proprietário do motel e fez algo muito perverso.

4. Era uma vez algumas pessoas malvadas que adulteraram o estoque de oxigênio do centro cirúrgico de um grande hospital e inúmeras pessoas ficaram dormindo por um longo, longo tempo — igualzinho à Branca de Neve. Só que essas pessoas nunca acordaram.

5. Era uma vez uma garota triste que era uma devoradora de homens, porque quando os homens iam para casa com ela, ela não se sentia assim tão triste. Só que uma noite ela pegou um homem que estava usando uma máscara. Sob a máscara, ele era o bicho-papão.

6. Era uma vez alguns corajosos exploradores que pousaram em outro planeta para ver se alguém ali precisava de ajuda. Ninguém precisava — entretanto, quando eles partiram, descobriram que eles tinham pegado o bicho-papão.

7. Era uma vez uma dama triste chamada Eleanor que se aventurou

em um castelo encantado. Neste castelo, Lady Eleanor não ficou muito triste porque encontrou alguns novos amigos. Só que os amigos foram embora e ela permaneceu... para sempre.

8. Era uma vez um jovem que tentou trazer um pozinho mágico de outro país para o seu, a bordo de um tapete mágico voador. Mas ele foi capturado antes que pudesse subir em seu tapete mágico e os malvados roubaram seu pozinho branco mágico e o trancaram num horrível calabouço.

9. Era uma vez uma garotinha que parecia um doce, mas que, na verdade, era muito malvada. Ela trancou seu criado no quarto dele e tacou fogo na sua cama de madeira altamente inflamável, porque ele era malvado com ela.

10. Era uma vez duas criancinhas muito parecidas com João e Maria, na verdade, e, quando o pai delas morreu, sua mãe se casou com um homem malvado que fingia ser bonzinho. Esse homem malvado tinha AMOR tatuado nos dedos de uma das mãos e ÓDIO, nos dedos da outra.

11. Era uma vez uma senhora americana que vivia em Londres, cuja sanidade era questionável. Ela pensou ter visto um assassinato na velha casa de pensão vizinha à dela.

12. Era uma vez uma mulher e seu irmão que foram colocar flores no túmulo da mãe deles e o irmão, que gostava de fazer brincadeiras de mau gosto, amedrontou-a dizendo: "Eles estão vindo para pegar você, Bárbara." Acabou que eles estavam realmente vindo pegá-la... mas, pegaram-no primeiro.

13. Era uma vez um dia em que todos os pássaros do mundo ficaram malucos e começaram a atacar e matar as pessoas, porque estavam sob o domínio do mal.

14. Era uma vez um louco com um machado que começou a retalhar sua família, um a um, numa velha casa da Irlanda. Quando ele decepou a cabeça da criada, ela rolou direto para dentro da piscina da casa — não é engraçado?

15. Era uma vez duas irmãs que envelheceram juntas num castelo encantado no Reino de Hollywood. Uma delas tinha sido famosa nesse Reino, mas isso foi há muito, muito tempo. A outra ficou presa numa cadeira de rodas. E vocês sabem o que aconteceu? A irmã que conseguia andar serviu um rato morto à sua irmã paralítica no jantar. Não foi engraçado?

16. Era uma vez um zelador de cemitério que descobriu que, se colocasse alfinetes pretos nos lotes vagos do mapa do cemitério, os proprietários desses lotes morreriam. Mas, quando ele retirou os alfinetes negros e os substituiu por brancos, vocês sabem o que aconteceu? O filme se transformou numa bela merda! Não foi engraçado?

17. Era uma vez um homem malvado que raptou a princesa e a enterrou viva... pelo menos, foi assim que ele contou.

18. Era uma vez um homem que inventou um colírio mágico que ele podia usar para ver através das cartas de outras pessoas em Las Vegas, ganhando, assim, rios de dinheiro. Ele também podia ver através das roupas

das moças durante as festas, o que talvez não fosse uma coisa muito louvável — mas espere um instante. Este homem continuou vendo mais... e mais... e mais.

19. Era uma vez uma senhora que foi presenteada com o filho de Satanás, e ele a jogou do topo de uma escada, atropelando-a com seu triciclo. Que coisa horrível de se fazer! Mas que sorte da mamãe! Tendo morrido antes, não teve que participar da continuação!

20. Era uma vez um grupo de amigos que ingressou numa viagem de canoa descendo um rio mágico, e alguns homens maus viram que eles estavam se divertindo e decidiram dar uma lição neles por isso. Isso porque os homens maus não queriam que aqueles outros sujeitos, que vinham da cidade, se divertissem na floresta deles.

Muito bem, você anotou todas as suas respostas? Se você perceber que tem quatro ou mais espaços em branco — e nem mesmo um bom chute para encaixar lá —, você tem passado tempo demais assistindo a filmes "de qualidade" como Julia, Manhattan e O vencedor. E enquanto ficou assistindo a Woody Allen fazer sua imitação de um paranoico (um paranoico liberal, naturalmente), perdeu alguns dos filmes mais apavorantes já realizados. Para constar, as respostas são:

1. Um clarão nas trevas	11. Vigília nas sombras
2. Halloween	12. A noite dos mortos-vivos
3. Psicose	13. Os pássaros
4. Coma	14. Dementia 13
5. À procura	15. O que

de Mr. Goodbar	aconteceu a Baby Jane?
6. Alien, o 8º passageiro	16. I Bury the Living (Eu enterro os vivos)
7. Desafio do além	
8. O expresso da Meia-noite	17. Macabro[47]
9. A tara maldita	18. O homem dos olhos de raio X
10. O mensageiro	19. A profecia

20. Amargo Pesadelo do diabo

A primeira coisa que podemos notar a respeito desta lista de filmes é que dos vinte (que eu chamaria de curso básico em filmes de terror visceral do período que estamos aqui discutindo), 14, com certeza, não apresentam nada sobrenatural acontecendo… 15, se você contar com Alien, o 8º passageiro , que é, pelo menos aparentemente, ficção científica (embora eu o classifique de história sobrenatural; penso nele como Lovecraft no espaço sideral — a humanidade indo finalmente até os Deuses Anciões, e não eles vindo até nós). Então poderíamos dizer, paradoxalmente ou não, que filmes de terror do tipo "contos de fadas" necessitam de uma grande dose de realidade para funcionar. Esta realidade livra a imaginação do excesso de bagagem, e torna o peso da descrença mais fácil de se levantar. A plateia é impelida ao filme pelo sentimento de que, sob o conjunto correto de circunstâncias, isso poderia acontecer.

A segunda coisa que poderíamos notar é que um quarto deles faz referência à "noite" ou ao "escuro" em seus títulos. O escuro, nem preciso dizer, fornece a base para nossos medos mais primitivos. Por mais espiritual que acreditemos que seja a nossa natureza, nossa fisiologia é semelhante à de todos os outros mamíferos que se arrastam, engatinham, trotam ou caminham: temos que nos virar com os mesmos cinco sentidos. Há vários mamíferos cuja visão é apurada, mas nós não estamos entre eles. Há mamíferos — os cães, por exemplo — que têm a visão mais pobre que a nossa, mas sua falta de potência intelectual os forçou a desenvolver os outros sentidos a uma acuidade que nós sequer podemos imaginar (embora achemos que sim). Nos cachorros, os sentidos superdesenvolvidos são a audição e o olfato.

Os supostos paranormais gostam de insistir em um "sexto sentido", termo vago que ora significa telepatia, ora atividade premonitória, ora sabe-se lá o quê, mas se nós temos um sexto sentido, ele é tão somente (e que baita somente!) a agudeza das nossas habilidades racionais. O Totó pode ser capaz de seguir uma centena de aromas de que ignoramos a existência, mas o bichinho nunca vai ser bom em xadrez, ou até mesmo em pescaria de prendas. Esse poder de raciocínio fez com que não precisássemos produzir sentidos mais apurados na combinação genética; e, na verdade, uma ampla parcela da população tem um equipamento sensorial bastante defasado até mesmo para os padrões humanos — haja vista os óculos e aparelhos auditivos. Entretanto, somos capazes de nos virar sem eles graças ao nosso cérebro Boeing 747.

Tudo isso vai muito bem quando se está fechando um negócio numa bem iluminada sala de sinteco de um executivo, ou passando roupa na sala de estar em uma tarde de sol; mas, quando falta luz durante uma tempestade e ficamos tateando pela casa, de um canto para outro, tentando lembrar onde foi que guardamos as malditas velas, a situação muda. Até um 747, com sofisticado radar de bordo e tudo o mais, não pode aterrissar com uma neblina espessa pela frente. Quando as luzes se apagam e nos encontramos encalhados num banco de escuridão, a realidade em si tem uma maneira desagradável de embaçar-se pela neblina.

Quando interrompemos uma via de entrada de estímulos sensoriais, aquele sentido simplesmente se desliga (apesar de nunca se desligar 100%, naturalmente; mesmo numa sala escura, vemos vestígios de formas frente aos nossos olhos e, no silêncio mais perfeito, ouvimos um suave zunido... tais "estímulos fantasmas" significam que os circuitos estão ligados e alertas). O mesmo não ocorre com nosso cérebro — feliz ou infelizmente, dependendo da situação. Felizmente, se você estiver numa situação entediante; você pode usar seu sexto sentido para planejar o próximo dia de trabalho, para imaginar como poderia ser a sua vida se você ganhasse o grande prêmio acumulado na loteria, ou especular sobre o que aquela gostosa da senhorita Hepplewaite usa (ou deixa de usar) por debaixo daqueles vestidos justinhos. Por outro lado, o constante funcionamento do cérebro pode ser um dom irritante. Pergunte a qualquer vítima de insônia crônica.

Digo às pessoas que falam que os filmes de terror não as assustam para fazer este simples experimento. Vá ver um filme como A noite dos mortos-vivos, completamente sozinho (você já notou quantas pessoas vão a filmes de terror não só em duplas ou grupos, mas em verdadeiros bandos?). Depois, entre no seu carro, vá para uma casa velha, abandonada, caindo aos pedaços — qualquer cidade possui pelo menos uma delas (exceto, talvez, Stepford, Connecticut, mas eles têm lá seus próprios problemas). Entre. Suba até o sótão. Sente-se lá em cima. Ouça a casa ranger e gemer à sua volta. Perceba como aqueles rangidos soam como alguém — ou algo — subindo as escadas. Sinta o cheiro de mofo. A deterioração. A decadência. Pense no filme a que acabou de assistir. Considere-o enquanto está sentado lá no escuro... incapaz de ver o que pode estar subindo... o que poderia estar a ponto de colocar suas garras sujas, retorcidas no seu ombro... ou em torno do seu pescoço.

Esse tipo de situação pode acabar sendo, pela sua própria escuridão, uma experiência esclarecedora.

Medo de escuro é o mais infantil dos medos. Histórias de terror são costumeiramente contadas "em volta da fogueira do acampamento" ou, pelo menos, depois de o sol se pôr, porque o que é objeto de riso à luz do dia é geralmente mais difícil de ter graça sob a luz das estrelas. Esse é um fato que todo diretor de filmes de terror e escritor de histórias de terror reconhece e utiliza — é um daqueles pontos de pressão infalíveis, onde a

sedução da ficção de terror é a mais certeira.[48] Isso é particularmente verdadeiro para os diretores de cinema, é claro, e de todas as ferramentas em que o diretor pode se apoiar, talvez seja esse medo do escuro a mais natural, já que, pela sua própria natureza, deve-se assistir a esses filmes no escuro.

Foi Michael Cantalupo, um assistente editorial da Everest House, quem me lembrou de um artifício usado nas primeiras exibições de Um clarão nas trevas, que, neste contexto, merece ser citado. Os últimos 15 ou vinte minutos daquele filme são extremamente aterrorizantes, em parte pelas virtuosas atuações de Audrey Hepburn e Alan Arkin (e, na minha opinião, o desempenho de Arkin como Harry Roat Jr., de Scarsdale, pode ser considerado a maior evocação de vilania cinematográfica, rivalizando com e talvez até superando a de Peter Lorre em M, o vampiro de Dusseldorf), em parte devido à brilhante jogada da qual a história de Frederick Knott se utiliza.

Hepburn, em um desesperado esforço final para salvar sua vida, quebra todas as malditas lâmpadas do apartamento e dos corredores, de modo que ela e o Arkin, que enxergava, ficassem em igualdade de condições. O problema é que ela esquece uma luz... mas você e eu teríamos esquecido também. É a lâmpada de dentro da geladeira.

De qualquer forma, o artifício usado dentro do cinema foi o de apagar todas as malditas luzes do auditório, exceto a luz da SAÍDA sobre as portas. Eu jamais me dera conta, até os dez minutos finais de Um clarão nas trevas, de quanta luz existe na maioria dos cinemas, mesmo durante a exibição do filme. Há aquelas pequeninas "lâmpadas foscas" presas ao teto, quando o cinema é de nova geração, aqueles lustres elétricos bregas, mas de certa forma adoráveis, brilhando ao longo das paredes nos mais antigos. No aperto, você consegue sempre encontrar o caminho de volta à sua poltrona, depois de uma ida ao banheiro, pela luz que vem da própria tela. Só que os minutos finais do clímax de Um clarão nas trevas se passam inteiramente naquele apartamento às escuras. Você só tem o ouvido, e o que ele consegue escutar — a senhorita Hepburn gritando, a respiração dolorida de Arkin (pouco antes ele fora apunhalado, e isso nos permite relaxar um pouco, pensar que ele pode até estar morto, mas ele surge novamente, como um malvado boneco de caixa de surpresas) — não é muito confortante. Então, você fica sentado lá. Seu velho e enorme cérebro de Boeing 747 está emperrado como o pedal de um calhambeque de brinquedo, e tem pouquíssimo estímulo concreto sobre o qual trabalhar. Então você fica sentado, suando frio, na esperança de que as luzes finalmente se acendam de novo... e cedo ou tarde, elas acendem. Mike Cantalupo contou-me que ele assistiu a Um clarão nas trevas em um cinema tão fuleiro que até mesmo as luzes de SAÍDA estavam queimadas.

Cara, deve ter sido horrível.

Esta lembrança de Mike reconduziu-me, com muito gosto, a outro filme — Força diabólica, de William Castle —, que tinha um artifício

semelhante (infinitamente mais grosseiro, no estilo de Castle). Castle, ao qual já me referi quando falei de Macabro — conhecido por todos nós, criancinhas americanas brancas de classe média, como McBare, você deve se lembrar —, era o rei dos artifícios. Foi ele, por exemplo, quem criou a "Apólice de Seguros Contra Sustos", de 100 mil dólares; se você morresse durante a exibição do filme, seus herdeiros receberiam o dinheiro. Depois houve o grande artifício "Enfermeiras de Plantão em Todas as Exibições", e ainda o "Você Deve Conferir sua Pressão Arterial no Saguão Antes de Assistir a Este Filme Tenebroso" (esse foi usado como parte da promoção de A assombração da casa da colina), e toda sorte de outros artifícios.

Os detalhes exatos do roteiro de Força diabólica, um filme com orçamento tão absurdamente baixo que, com certeza, recuperara seus custos de produção após mil pessoas terem assistido a ele, agora me escapam. Mas havia esse monstro que se alimentava de medo. Quando suas vítimas estavam tão apavoradas que não podiam sequer gritar, ele se agarrava à coluna delas e meio que... as matava de tanta câimbra. Eu sei que isso deve soar ridículo pra caralho, mas no filme funcionou (embora o fato de eu estar com 11 anos quando assisti talvez tenha ajudado um pouco). Se bem me lembro, uma gostosona foi atacada na banheira. Que pena.

Mas esqueça o enredo; vamos logo para os artifícios. Chega uma hora em que o monstro entra num cinema, mata o projecionista e, de alguma forma, corta a eletricidade. Nesse instante, no cinema onde você estivesse assistindo ao filme, todas as luzes se apagavam e a tela escurecia. Quando acontecia isso, a única coisa capaz de fazer o Tingler abandonar a sua coluna vertebral, uma vez que ele tivesse se agarrado, era um grito em alto e bom som, que alterava o tipo de adrenalina da qual ele se alimentava. E, nesse momento, o narrador do filme gritava: "O monstro está aqui no cinema! Pode estar debaixo da sua poltrona! Então, gritem! Gritem! Gritem! Em nome de suas vidas!" A plateia, naturalmente, ficava feliz de obedecer a isto e, na cena seguinte, vemos o Tingler fugindo para se salvar, derrotado, por ora, graças aos gritos daquelas pessoas.[49]

Além dos filmes que suscitam o apavorante conceito do escuro em seus títulos, quase todos os outros filmes listados no pequeno questionário que lhes passei usam extensamente aquele medo do escuro. Halloween, de John Carpenter, exceto por aproximadamente 18 minutos de projeção, se passa inteiro depois do anoitecer. Em À procura de Mr. Goodbar, a horrível sequência final (minha esposa correu para o banheiro feminino, achando que ia vomitar), quando Tom Berenger esfaqueia Diane Keaton até a morte, é filmada no escuro apartamento dela, tendo só uma lâmpada fria oscilante como iluminação. Em Alien, o 8º passageiro, a ambientação constantemente escura dispensa comentários. "No espaço, ninguém consegue ouvi-lo gritar", diz o cartaz; também poderia ter dito "No espaço, é sempre um minuto depois de meia-noite". A alvorada nunca chega àquele golfo lovecraftiano entre as estrelas.

A casa da colina é sempre fantasmagórica, mas guarda melhores efeitos — o rosto na parede, a porta que incha, os sons estrondosos, a coisa que segurou a mão de Eleanor (ela pensou que era Theo, mas — gulp! —, não era) — para bem depois do pôr do sol. Foi um outro editor da Everest House, Bill Thompson (que tem sido meu editor por mais de um milhão de anos; talvez numa vida anterior eu tenha sido o editor dele e agora ele está se vingando), que me lembrou do Mensageiro do diabo — e faço uma mea culpa por ter precisado dessa lembrança — e me contou que uma das cenas de terror que o acompanhou através dos anos foi a visão do cabelo de Shelley Winters boiando na água, depois de o pastor homicida ter se livrado do corpo dela no rio. Isso ocorre, naturalmente, após o anoitecer.

Há uma interessante semelhança entre a cena na qual a garotinha mata sua mãe com uma pá de jardinagem em A noite dos mortos-vivos e a cena do clímax de Os pássaros, em que Tippi Hedren fica presa no sótão e é atacada por corvos, pardais e gaivotas. Essas duas cenas são exemplos clássicos de como o escuro e o claro podem ser usados seletivamente. A maioria de nós se lembra de que, na infância, muita luz tinha o poder de afastar os medos e as maldades imaginários, enquanto uma luz fraca só os tornava piores. Era a iluminação dos postes da rua que fazia os galhos de uma árvore próxima se assemelharem aos dedos de uma bruxa, ou era o luar brotando na janela que fazia a pilha de brinquedos espalhados dentro do armário tomar o aspecto de uma coisa agachada, pronta para caminhar na sua direção e atacar a qualquer momento.

Durante a sequência do matricídio em A noite dos mortos-vivos (que, assim como a sequência do chuveiro em Psicose, parece quase interminável aos nossos olhos chocados, quando a vemos pela primeira vez), o braço da garotinha bate numa lâmpada pendurada no teto e o sótão se transforma na paisagem de um pesadelo de sombras disformes e oscilantes — revelando, escondendo, tornando a revelar. Durante o ataque dos pássaros ao sótão, é a grande lanterna que a senhora Hedren carrega consigo que dá esse efeito estroboscópico (também mencionado quando discutimos À procura de Mr. Goodbar, e utilizado novamente — de uma forma mais irritante e despropositada — durante o incoerente monólogo de Marlon Brando perto do final de Apocalypse Now), e também dá à cena uma pulsação, um ritmo — a princípio, o raio de luz da lanterna se movimenta rapidamente, à medida que a senhora Hedren usa a luz para afastar os pássaros... mas, depois que suas forças começam a se exaurir, e ela entra primeiramente em estado de choque, para depois desmaiar, a luz se move cada vez mais devagar, baixando até o chão. Até ficar tudo escuro... e, naquele escuro, o revoar tenebroso, barulhento, de inúmeras asas.

Não vou abusar desse ponto, analisando o "quociente de escuridão" em todos esses filmes, mas fecharei esse aspecto da discussão afirmando que, mesmo naqueles poucos filmes que alcançam aquela sensação de "terror à luz do sol", há sempre momentos de medo do escuro — Genevieve Bujold subindo pela escada de serviço até a sala de operações em Coma se passa no escuro, assim como a escalada de Ed (Jon Voight) pelo penhasco

no final de Amargo Pesadelo... isso sem mencionar a escavação do túmulo contendo os ossos de chacal em A profecia, e a apavorante descoberta de Luana Anders do memorial submarino à sua irmãzinha, há muito falecida, no primeiro longa de Francis Ford Coppola (feito para a American-International Pictures), Dementia 13.

Ainda assim, antes de deixar completamente de lado o assunto, aqui está mais uma amostra: A noite tudo encobre, A noite dos coelhos, Drácula, o príncipe das trevas, The Black Pit of Dr. M. (O poço negro do Dr. M), A torre dos monstros (The Black Sleep), Domingo negro, O mistério do quarto escuro, As três máscaras do terror (Black sabbath), O monstro humano (Dark eyes of London), Terror em Los Angeles (The Dark), Trilogia macabra (Dead of Night), Night of terror, A noite do demônio, Temores da noite, A filha de satã (Night of the Eagle)...

Bem, deu pra entender. Se não houvesse uma coisa como a escuridão, os produtores de filmes de terror teriam que inventá-la.

10

Evitei mencionar um dos filmes da lista, em parte porque ele é a antítese de muitos daqueles que já discutimos — seu terror depende não da escuridão, mas da luz — e também porque ele conduz naturalmente a uma breve discussão sobre uma outra coisa que o filme de terror mítico, ou do tipo "conto de fadas", fará conosco se for capaz. Todos nós entendemos do "terror explícito", que é muito fácil de ser alcançado,[50] mas é somente no cinema de terror que o explícito — aquele impulso emocional mais infantil — algumas vezes atinge o nível de arte. Neste momento, consigo escutar alguns de vocês dizendo que não há nada de artístico em se vulgarizar alguém — tudo que você precisa fazer é mastigar sua comida e então ficar mostrando sua boca aberta para o seu companheiro de mesa —, mas e os trabalhos de Goya? E as caixas de sabão em pó Brillo e latas de sopa de Andy Warhol, como ficam?

Até mesmo os piores filmes de terror algumas vezes alcançam um momento ou outro de sucesso nesse nível. Dennis Etchison, um bom escritor do gênero, num bate-papo ao telefone dia desses, pouco tempo atrás, lembrou-se de uma breve sequência de A invasão das aranhas gigantes, quando uma mulher bebe sua vitamina energética matinal, sem saber que uma aranha bastante polpuda caíra no liquidificador logo antes de ela ligá-lo. Hum, que delícia. No filme eminentemente esquecível Squirm, há um único momento inesquecível (para todos os duzentos de nós que o vimos), quando a mulher tomando banho olha para cima para ver por que a água parou de cair e vê que o chuveiro está entupido por um monte de vermes. No Suspiria, de Dario Argento, um grupo de estudantes é sujeitado a uma chuva de larvas... nada mais, nada menos do que na mesa de jantar.

Tudo isso não tem nada a ver com o enredo do filme, mas é levemente interessante, de uma forma um tanto repulsiva. Em Maniac (Maníaco), dirigido por William Lusting, que anteriormente havia sido produtor de filmes pornôs softcore, há um momento inacreditável, quando o louco homicida (Joe Spinel) escalpela cuidadosamente uma de suas vítimas; a câmera não faz nenhum tipo de movimento nesta cena — limita-se a encará-la com um olhar contemplativo, perdido, que torna quase impossível assistir à cena.

Como observado anteriormente, bons filmes de terror quase sempre operam com maior potência no nível do "quer-dar-uma-olhadinha-na-comida-que-eu-mastiguei?" — um nível primitivo, infantil. Eu o chamaria de "fator ECA!"... algumas vezes também conhecido como o fator "Oh, meu Deus! Que coisa mais nojenta". É neste ponto lque a maioria dos bons críticos liberais de cinema e os críticos reacionários se separam quanto ao tema do filme de terror (veja, por exemplo, a diferença entre a crítica de Zumbi, o despertar dos mortos, por Lynn Minton, na McCall's — ela saiu do cinema na metade do filme —, e a matéria de capa no suplemento cultural do The Boston Phoenix sobre o mesmo filme). Como o punk rock, o filme de terror capaz de nos oferecer o impacto do grosseiro reconhece sua arte em atos infantis de anarquia — o momento em A profecia em que o fotógrafo é decapitado por uma vidraça é arte do tipo mais peculiar, e não se pode culpar os críticos que acham mais fácil responder à Jane Fonda em uma encarnação para as telas nada convincente de Lilian Hellman em Julia do que a coisas desse tipo.

No entanto, o grosseiro é arte, e é importante que compreendamos isso. O sangue pode jorrar para tudo quanto é lado que a plateia permanecerá, em sua maioria, inabalável. Se, por outro lado, a plateia vier a gostar e compreender — ou até mesmo somente apreciar — as personagens às quais está assistindo como se fossem pessoas reais, se algum elo artístico for estabelecido, o sangue pode jorrar para todos os lados e a plateia não ficará inabalável. Não me lembro, por exemplo, de ninguém que não tenha saído de Bonnie e Clyde — uma rajada de balas, de Arthur Penn, ou de Meu ódio será tua herança, de Peckinpah, com cara de que tivesse levado uma pancada na cabeça com um pedaço de madeira. Ainda assim, as pessoas saem de outros filmes de Peckinpah — Tragam-me a cabeça de Alfredo Garcia, A cruz de ferro — bocejando. Aquele elo vital simplesmente nunca chega a acontecer.

Até aí, tudo bem, e não há muita controvérsia sobre as virtudes artísticas de Bonnie e Clyde. Porém, voltemos por um momento ao aracnídeo triturado no liquidificador de A invasão das aranhas gigantes. Isso não pode ser chamado de arte se levarmos minimamente em conta aquela ideia de elo entre o público e as personagens. Acreditem-me, não estamos muito preocupados com a mulher que bebe a aranha (ou com qualquer outra pessoa desse filme, para dizer a verdade), mas, de qualquer forma, há aquele momento de frisson, aquele exato momento em que os dedos tateantes do diretor encontram uma brecha nas nossas defesas, filmam

através dela e esgueiram-se até um daqueles pontos de pressão psicológica. Nós nos identificamos com a mulher que, sem saber, está bebendo a aranha num ponto que nada tem a ver com sua personagem; nos identificamos com ela unicamente enquanto um ser humano numa situação que, de uma hora para outra, se tornou grotesca — em outras palavras, o grosseiro serve como a mais baixa maneira de identificação, quando as maneiras mais nobres e convencionais de caracterização não deram certo. Quando ela bebe o líquido, sentimos um arrepio — e reafirmamos nossa própria humanidade.[51]

Tudo isso posto, voltemo-nos para O homem dos olhos de raio X, um dos filmezinhos de terror mais interessantes e originais já realizados, e que termina com uma das cenas mais arrepiantes e nojentas já filmadas.

Este filme de 1963 foi produzido e dirigido por Roger Corman, que naquela época estava em processo de metamorfose da tediosa lagarta que tinha feito filmes maçantes como A ilha do pavor e A loja dos horrores (de pouca notoriedade, mesmo marcando a estreia no cinema de Jack Nicholson) para a borboleta que foi responsável por filmes de terror tão bonitos e interessantes quanto Orgia da morte e Sombras do terror. O homem dos olhos de raio X marca o grande momento em que essa estranha criatura de duas vidas sai de seu casulo, na minha opinião. O roteiro foi escrito por Ray Russell, autor de Sardonicus e de muitos outros romances — entre eles, o prematuro Incubus e o mais bem-sucedido Princess Pamela (Princesa Pamela).

Em O homem dos olhos de raio X, Ray Milland faz o papel de um cientista que desenvolve um colírio capaz de fazê-lo ver através de paredes, roupas, cartas de baralho, qualquer coisa. Entretanto, uma vez iniciado o processo, não há como refreá-lo. Os olhos de Milland começam a passar por uma transformação física, primeiro ficando extremamente avermelhados, e então tomando uma estranha tonalidade amarelada. É nessa hora que começamos a ficar um tanto nervosos — talvez sintamos o terror explícito se aproximando, e, na realidade, ele já chegou. Nossos olhos são uma daquelas fendas vulneráveis na armadura, um daqueles lugares onde podemos ser atacados. Imagine, por exemplo, apertar seus dedos contra os olhos bem abertos de alguém, senti-lo liquefazer-se, e vê-lo espirrando na sua cara. Nojento, não? É imoral até pensar numa coisa dessas. Porém, com certeza você se lembra daquele consagrado jogo de Dia das Bruxas, o "Morto", no qual uvas descascadas vão sendo passadas de mão em mão no escuro, sob a entoação solene de "Esses são os olhos do morto". Blergh, né? Que nojo, né? Ou, como meus filhos costumam dizer: eca, que meleca!

Assim como todas as outras partes do nosso rosto, os olhos são uma coisa que todos temos em comum — até aquele velho maluco do Aiatolá Khomeini tem um par. Mas, até onde eu sei, nunca foi feito um filme de terror sobre um nariz fora de controle e, embora nunca tenha havido um filme chamado "A orelha rastejante", existiu um filme chamado

The Crawling Eye (O olho rastejante). Todos sabemos que, dos órgãos que correspondem aos cinco sentidos, os olhos são os mais vulneráveis, a mais vulnerável das peças que compõem nosso rosto, e eles são (eca!) moles. Talvez isso seja o pior...

Assim, quando lá pela segunda metade do filme os olhos de Milland ficam opacos, vamos ficando cada vez mais apreensivos sobre o que pode estar havendo por trás daqueles olhos. Somado a isso, uma outra coisa está acontecendo — algo que eleva O homem dos olhos de raio X à mais alta instância da arte. Ele se transforma numa espécie de filme de terror lovecraftiano, mas de um lovecraftianismo diferente — e, de certa forma, mais puro — do que aquele utilizado em Alien, o 8º passageiro.

Os Deuses Anciãos estão lá fora, nos contou Lovecraft, e seu único desejo é dar um jeito de voltar para dentro — e existem linhas de força ao alcance deles, confidencia Lovecraft, tão poderosas que um único olhar às fontes dessas linhas de força levaria um mortal à loucura; forças tão poderosas que toda uma galáxia em chamas não se igualaria à sua milésima parte.

Acredito que tenha sido uma dessas fontes de energia que Ray Milland vislumbrou quando sua visão começou a se aprimorar em um ritmo inexorável, irreversível. Num primeiro momento, ele a enxerga como uma luz prismática, móvel, em algum ponto da escuridão — o tipo de coisa muito louca que você pode ver no auge de uma viagem de LSD. Lembre-se que Corman também nos brindou com Peter Fonda em Viagem ao mundo da alucinação (coescrito por Jack Nicholson), isso sem mencionar The Wild Angels (Os anjos selvagens), que possui aquele momento maravilhoso quando Bruce Dern, à beira da morte, geme: "Alguém aí pode me dar um cigarro careta?" De qualquer maneira, esse núcleo de luz brilhante que Milland enxerga de vez em quando vai crescendo e ficando mais claro. Pior ainda, pode estar vivo... e ciente de estar sendo observado. Milland já viu através de tudo, até os limites mais distantes do universo e ainda além, e o que ele encontrou por lá o está enlouquecendo.

Essa força, finalmente, se torna tão clara para ele que enche toda a tela durante as tomadas subjetivas, uma coisa monstruosa, brilhante e em movimento, que não quer entrar em foco. Até que Milland não consegue mais suportar. Ele se dirige a um lugar deserto (com aquela Entidade brilhante à frente de seus olhos o tempo todo) e arranca sua viseira, revelando olhos que se tornaram completa e cintilantemente negros. Ele para um instante... e então arranca das órbitas seus próprios olhos. Corman enquadra fixamente aquelas órbitas espantosas, ensanguentadas. Ouvi, porém, boatos — que podem ou não ser verdadeiros — de que a última frase do filme foi cortada por ser horripilante demais. Se for verdade, seria o único final possível, de acordo com tudo o que já tinha acontecido. Segundo os boatos, Milland gritaria: "Eu ainda posso enxergar!"

Isso é só para mergulharmos nossos dedos de leve nas águas daquele poço tão fundo das experiências e medos humanos comuns, que formam o terreno do mito. Seria possível analisar dezenas de outras especificidades — fobias como medo de altura (Um corpo que cai), medo de cobras (O homem cobra), de gatos (Os felinos), de ratos (Calafrio, Ben, o rato assassino) — e todos aqueles filmes que dependem do grosseiro para atingir seu efeito final. Além desses, há perspectivas ainda mais amplas do mito... mas temos que deixar alguma coisa para mais tarde, certo?

E não importa quantas especialidades cubramos, sempre nos veremos retornando àquela ideia dos pontos de pressão fóbica... da mesma maneira que as valsas mais belas se sustentam, no fundo, na simplicidade da marcação. O filme de terror é uma caixa fechada, com uma manivela de um lado, e, em última análise, tudo se reduz à tarefa de girar essa manivela até que o boneco lá dentro pule na nossa cara, segurando seu machado e arreganhando seu sorriso assassino. Como o sexo, a experiência é ardentemente desejada, mas uma discussão sobre o efeito específico acaba caindo numa certa mesmice.

Melhor que ir mais e mais adiante com um assunto que é essencialmente a mesma coisa, vamos fechar nossa breve discussão sobre o filme de terror como mito e conto de fadas com o que é, no fim das contas, a Grande Loteria: a própria morte. Aqui está o trunfo de todos os filmes de terror. Mas eles não seguram esse trunfo como o faria um veterano jogador de bridge, compreendendo todas as suas implicações e possibilidades de vitória; eles o seguram, isso sim, como uma criança seguraria a carta que formaria o par vencedor num jogo de Rouba-Montinho. Nesse fato, repousam tanto o fator que limita o filme de terror como arte, quanto seu charme cativante, mórbido e eterno.

"Morte" — raciocina o menino Mark Petrie em dado momento de 'Salem — "é quando o monstro te pega". E se eu tivesse de resumir tudo o que já disse ou escrevi sobre o gênero do terror em uma única frase (e muitos críticos dirão que eu já deveria ter feito isso, ha, ha), seria essa. Essa não é a forma como os adultos veem a morte; é uma metáfora crua que deixa pouco espaço para a possibilidade de céu, inferno, nirvana ou aquela velha balela sobre como a grande roda do carma gira, e nós vamos poder dar uma lição neles na próxima vida, rapaziada. Esse é um ponto de vista que — como a maioria dos filmes de terror — se volta não a qualquer especulação filosófica sobre "a vida após a morte", mas somente ao momento em que temos, finalmente, que desembaralhar esse cordel mortal. Aquele instante da morte é o único rito de passagem verdadeiramente universal, e o único para o qual não temos nenhum dado psicológico ou sociológico para explicar que mudanças podemos esperar como resultado da passagem. Tudo o que sabemos é que vamos, e que, embora tenhamos algumas regras de etiqueta (será esse o nome?) para

lidar com a situação, aquela hora H dá seu jeito de pegar os sujeitos desprevenidos. As pessoas morrem enquanto estão fazendo amor, parados dentro de elevadores, colocando uma moeda no parquímetro, algumas se vão no meio de um espirro. Algumas morrem dentro de restaurantes, outras em motéis baratos, e outras sentadas no vaso sanitário. Não conta morrer dormindo ou em acidente de trabalho. Assim sendo, seria realmente impressionante se nós não temêssemos um pouquinho a morte. Ela está sempre meio que à espreita, o grande e irredutível fator X de nossas vidas, o pai sem rosto de uma centena de religiões, tão sem igual e incompreensível, que geralmente não é discutido sequer nas festas. A morte torna-se mito nos filmes de terror. Mas vamos deixar claro que o filme de terror mitifica a morte no seu nível mais simples: a morte, no filme de terror, é quando o monstro te pega.

Nós, os fãs dos filmes de terror, vimos pessoas levar pancadas na cabeça, ser queimadas vivas (Vincent Price, como o General Descobridor de Bruxas, em Caça às bruxas, da AIP — certamente um dos filmes de terror mais revoltantes lançado por um grande estúdio nos anos 1960, foi esturricado no clímax desse filme), levar tiros, ser crucificadas, ter os olhos perfurados por agulhas, ser comidas vivas por gafanhotos, formigas, dinossauros e até mesmo baratas; vimos pessoas ser decapitadas (A profecia, Sexta-feira 13, Maniac), ter seu sangue sugado, ser devoradas por tubarões (quem poderia se esquecer da boia de borracha estraçalhada e ensanguentada do garotinho, boiando suavemente na arrebentação, em Tubarão?) e piranhas; vilões afundando aos gritos na areia movediça e em caldeirões de ácido; vimos nossos companheiros humanos ser esmagados, esticados e intumescidos até a morte, como no final de A fúria, de De Palma, quando John Cassavetes literalmente explode.

Mais uma vez, críticos liberais, cujos conceitos de civilização, vida e morte são geralmente mais complexos, estão prontos para fechar a cara a esse tipo de carnificina gratuita, e vê-la, na melhor das hipóteses, como o equivalente moral de se arrancar as asas de moscas ou, na pior, como equivalente moral ao linchamento público. Mas existem algumas coisas a serem examinadas nesse símile do ato de arrancar as asas da mosca. São poucas as crianças que nunca arrancaram as asas de algumas moscas em algum estágio de seu desenvolvimento, ou que nunca se agacharam pacientemente na calçada para ver como morre um besouro. Na primeira sequência de Meu ódio será tua herança, um grupo de crianças felizes e risonhas queimam um escorpião até a morte, uma cena indicativa do que as pessoas, que pouco se preocupam (ou pouco conhecem) com as crianças, chamam erroneamente de "crueldade infantil". Raramente as crianças são cruéis de propósito, e mais raramente ainda elas torturam, depois que elas compreendem o que isso significa.[52] Elas podem, entretanto, matar a título de experimentação, observando a luta contra a morte do besouro sobre a calçada da mesma maneira clínica com que um biólogo observaria um porquinho-da-índia morrer após inalar uma nuvem de

gás paralisante. Lembrem-se que Tom Sawyer quase quebrou o pescoço na pressa de ver o gato morto de Huck, e um dos pagamentos que ele aceita pelo "privilégio" de caiar sua cerca é uma ratazana morta "e um barbante para poder balançá-la".

Agora considere o seguinte:

> "Dizem que Bing Crosby contou uma história sobre um de seus filhos, de uns 6 ou 7 anos, que estava inconsolável porque sua tartaruga de estimação havia morrido. Para distrair o menino, Bing sugeriu que eles deviam fazer um enterro, e seu filho, parecendo apenas ligeiramente consolado, concordou. Os dois pegaram uma caixa de charutos, forraram-na cuidadosamente com cetim, pintaram a parte externa de preto, e então cavaram um buraco no quintal dos fundos. Bing, com todo o cuidado, desceu o "caixão" à sepultura, fez uma longa e emocionada oração e cantou um hino religioso. No fim da cerimônia, os olhos do menino estavam brilhando de tristeza e excitação. Então Bing perguntou se ele gostaria de dar uma última olhada em seu animalzinho de estimação antes que eles cobrissem o caixão com terra. O garoto respondeu que sim, e Bing levantou a tampa da caixa de charutos. Os dois a observaram com reverência e, de repente, a tartaruga se moveu. O menino olhou-a fixamente por um longo tempo e então virou para o pai e disse: "Vamos matá-la."[53]

As crianças são de uma curiosidade voraz, insaciável, não só sobre a morte, mas sobre tudo — e por que não seriam? Elas são como pessoas que simplesmente entraram e se sentaram durante a exibição de um filme em cartaz há milhares de anos. Elas querem saber sobre o que é a história, quem são as personagens e, mais que tudo, qual é a lógica que pode ser extraída do enredo. É um drama? Uma tragédia? Uma comédia? Talvez uma farsa descarada? Elas não sabem, porque ainda não tiveram (pelo menos, ainda não) Sócrates, Platão, Kant ou Erich Segal para instruí-las. Quando se tem 5 anos, seus maiores gurus são Papai Noel e Ronald McDonald; as questões mais vibrantes da vida incluem se é ou não possível comer biscoito de cabeça para baixo e se aquele negócio no meio da bola de golfe é realmente um veneno mortal. Quando se tem 5 anos, procura-se o conhecimento nos caminhos que estão abertos para nós.

De acordo com isso, vou-lhes contar minha própria história de gato morto. Quando eu tinha 9 anos e vivia em Stratford, Connecticut, dois amigões meus, que moravam no fim da rua, descobriram o corpo rijo de um gato morto numa sarjeta próxima à loja de materiais de construção Burret, que era do outro lado da rua, em frente ao terreno baldio onde jogávamos beisebol. Fui convocado a dar o meu parecer sobre o problema do gato morto. O problema muito interessante do gato morto.

Era um gato acinzentado, obviamente atropelado por um carro. Seus olhos estavam semicerrados e todos nós observamos que parecia haver neles poeira e pedaços de asfalto. Primeira dedução: você não se importa se cair poeira em seus olhos quando está morto (todas as nossas deduções partiam do princípio de que, se era verdadeiro para os gatos, então deveria ser verdadeiro para as crianças).

Examinamos o gato à procura de vermes.

Nenhum verme.

"Talvez tenha vermes dentro dele" — disse Charlie esperançoso (Charlie era um dos sujeitos que se referia ao filme de Willliam Castle como McBare, e em dias chuvosos era capaz de me ligar perguntando se eu não queria descer a rua até a casa dele para ler gibis de histórias espaciais).

Examinamos o animal morto à procura de vermes, virando-o de um lado para outro — com o auxílio de uma vara, naturalmente; não preciso nem dizer quantos germes se pode apanhar de um gato morto. Não havia nenhum verme à vista.

"Talvez tenha vermes no cérebro dele", disse Nicky, o irmão de Charlie, seus olhos brilhando. "Talvez tenha vermes lá dentro, comendo o cééérebro dele."

"Isso é impossível", eu disse. "O cérebro deles é, tipo assim, impenetrável. Nada pode entrar nele."

Eles ficaram absorvendo a informação.

Ficamos parados lá, fazendo um círculo ao redor do gato.

Então, de repente, Nicky falou: "Se a gente deixar cair um tijolo no traseiro dele, será que ele caga?"

Essa questão sobre biologia após a morte foi absorvida e discutida. Todos finalmente concordaram que o teste deveria ser feito. Encontramos um tijolo. Houve uma discussão para definir quem deveria largar o tijolo no gato morto. Os rituais do "zerinho-ou-um" foram evocados. Os outros deixaram o círculo, até que somente Nicky permaneceu.

O tijolo foi largado.

O gato morto não cagou.

Dedução número dois: depois de morto, você não vai cagar se alguém deixar cair um tijolo sobre sua bunda.

Logo depois, começou um jogo de beisebol e o gato morto foi deixado de lado.

Conforme os dias foram passando, continuamos a investigar o gato, e é sempre no gato morto da sarjeta em frente à loja de materiais de construção Burret que penso quando leio o belo poema de Richard Wilbur, "The Groundhog" (A Marmota). Os vermes apareceram uns dois dias depois, e assistimos à sua ebulição com interesse repleto de horror e repulsa. "Estão comendo os olhos dele", apontou com a voz embargada Tommy Erbter, que morava no começo da rua. "Olha só, cara, eles estão comendo até os olhos dele."

Finalmente, os vermes foram embora, deixando o gato morto com

aparência bem mais magra, seu pelo desbotado até uma tonalidade feia, desinteressante, ralo e embaraçado. Passamos a vir com menos frequência. A decomposição do gato atingira um estágio menos atraente. Ainda assim, tornou-se um hábito dar uma olhada no gato na minha caminhada matinal até a escola; era só mais uma parada no caminho, parte do ritual da manhã — como arrancar uma lasca da cerca de madeira em frente à casa abandonada, ou jogar uma ou duas pedras no lago do parque.

No fim de setembro, a cauda de um furacão atingiu Stratford. Houve uma pequena enchente e, quando as águas baixaram, uns dois dias depois, o gato morto tinha sumido — levado pela correnteza. Ainda me lembro bem disso, e acredito que lembrarei por toda a minha vida, como minha primeira experiência íntima com a morte, aquele gato pode ter saído do mapa, mas não do meu coração.

Filmes sofisticados exigem reações sofisticadas de seus espectadores — ou seja, exigem que nós reajamos a eles como adultos. Filmes de terror não são sofisticados e, por não serem, permitem-nos retomar nossa perspectiva infantil da morte — que ela talvez não seja uma coisa tão ruim. Não vou cair na simplificação romântica de sugerir que vemos as coisas mais claramente quando crianças, mas vou sugerir que as crianças as veem mais intensamente. O verde dos gramados é, aos olhos da criança, a cor das esmeraldas perdidas na concepção de H. Rider Haggard das Minas do rei Salomão, o azul do céu de inverno é tão afiado quanto um cortador de gelo, o branco da neve fresca é uma rajada onírica de energia. E o preto... é mais negro. Muito mais negro, mesmo.

Eis a verdade definitiva sobre os filmes de terror: eles não amam a morte, como alguns têm sugerido; eles amam a vida. Eles não celebram a deformidade, mas, lidando com a deformidade, eles cantam a saúde e a energia. Mostrando-nos as misérias dos condenados, eles nos ajudam a redescobrir os menores (embora nunca insignificantes) prazeres de nossas próprias vidas. São as sanguessugas da psique, sugando não o sangue ruim, mas a ansiedade... por um curto período, de qualquer modo.

O filme de terror lhe pergunta se você quer dar uma boa olhada de perto no gato morto (ou na forma debaixo do lençol, para usar uma metáfora da introdução do meu livro de contos)... mas não como um adulto o olharia. Esqueça as implicações filosóficas da morte ou as possibilidades religiosas inerentes à ideia de sobrevivência; o filme de terror apenas sugere que demos uma boa olhada de perto no artefato físico da morte. Sejamos crianças disfarçadas de patologistas. Nós vamos, talvez, dar as mãos como crianças numa roda, e cantar a canção que todos temos no coração: o tempo é curto, ninguém está realmente bem, a vida é breve e a morte é a morte.

Ômega, canta o filme de terror nas vozes daquelas crianças. Aqui é o fim. Ainda assim, o último subtexto que perpassa todo bom filme de terror é, Mas, ainda não. Por enquanto, não. Porque, em seu último sentido, o filme de terror é a celebração daqueles que se sentem capazes de examinar a morte, porque ela ainda não habita em seus próprios corações.

38 Ser bem-sucedido uma vez nesse deslizar sobre uma fina camada de gelo não é garantia de que, necessariamente, o diretor será capaz de repetir tal sucesso; ainda que o talento inato de Tobe Hooper salve seu segundo filme, Eaten Alive, de decair ao nível de The bloody mutilators, ele ainda é uma decepção. O único diretor de que consigo me lembrar que explorou esse limbo entre a arte e o pornoexibicionismo com sucesso — e até mesmo brilhantismo — repetidas vezes, sem falhar nenhuma, é o diretor canadense David Cronemberg.
39 Filha de Van Helsning? Eu ouço você dizer com justificável espanto. Sim, é verdade. Os leitores familiarizados com o romance de Stoker irão perceber que o filme de Badham (e a peça teatral na qual ele se baseou) introduziu inúmeras modificações no romance. Em termos da lógica interna da história, essas mudanças de roteiro e relações parecem funcionar, mas com que propósito? As mudanças não levam Badham a dizer nada de novo, seja a respeito do Conde, seja a respeito do mito do Vampiro em geral, e, na minha opinião, não havia nenhum motivo coerente para elas. Como sempre acontece, só podemos dar de ombros e dizer "Isso é o showbiz".
40 Vertente da música country americana em que o banjo, como um dos instrumentos, aparece com muita frequência. (N. da T.)
41 Alguns poderiam dizer que o sentimento de xenofobia em si é político. Pode-se argumentar em relação a isso — mas eu preferia discutir o tema com um sentimento universal, como acredito que ele seja, excluindo-o (por ora, ao menos) do tipo de propaganda subliminar que estamos discutindo aqui.
42 Recebendo no Brasil o mesmo nome do romance: Colossus. (N. do E.)
43 Jones jamais poderia ser classificado como a Poliana do mundo da ficção científica; no livro que se segue ao Colossus, uma pílula de controle de natalidade recém-criada, que você só precisa tomar uma vez, resulta numa esterelidade do mundo todo e na morte lenta da raça humana. Só alegria — contudo, Jones não está sozinho em sua melancólica falta de confiança no mundo tecnológico; há J.G. Ballard, autor de histórias tão cruéis quanto Crash, Concrete Island e High-Rise, isso sem mencionar Kurt Vonnegut Jr. (que minha esposa chama carinhosamente de papai Kurt), que nos brindou com romances como Cat's Cradle e Player Piano.
44 E um bando de outros, muitos deles importados do Japão, todos tendo como motivo a radiação a longo prazo ou a explosão nuclear: Godzilla, Gorgo, Rodan, Mothra e Ghidrah, o Monstro de tricéfalo. A ideia chegou a

ser usada de forma cômica antes de Dr. Fantástico, de Kubrick, em um esquisito filme dos anos 50 chamado The Atomic Kid, estrelado por Mickey Rooney.

45 O crédito dessa cena particular não se deve, contudo, nem a Forbes nem a Levin, mas ao roteirista do filme, William Goldman, que é um sujeito muito engraçado. Se tiver dúvidas, veja sua maravilhosa mistura de contos de fada e fantasia, A princesa prometida. Não consigo pensar em nenhuma outra sátira — com possível exceção de Alice no país das maravilhas — que seja tão claramente uma expressão de amor, humor e boa índole.

46 De The Andrew Lang Fairy Tale Treasury (O tesouro de contos de fada de Andrew Lang), editado por Cary Wilkins (Nova York: Avenel Books, 1979, p. 91).

47 Este filme de William Castle — seu primeiro mas, infelizmente, não o último — foi talvez o maior "você-tem-que-ver" dos meus tempos de moleque. "Você-tem-que-ver" ou não, poucos dos nossos pais nos deixariam vê-lo, graças aos seus cartazes apavorantes. Eu, entretanto, exercitei minha criatividade de verdadeiro fã de horror e consegui assistir dizendo pra minha mãe que iria ver Davy Crockett — o herói das montanhas, um filme da Disney que depois resumi tranquilamente, pois tinha quase todas as figurinhas dele que vinham dentro dos chicletes.

48 Vez por outra alguém irá brilhantemente na direção oposta à tradição e produzirá uma obra daquelas que são chamadas de "horror solar". Ramsey Campbell faz isso muito bem; veja por exemplo, seu livro de contos chamado, com muita propriedade, de Demons by daylight (Demônios à luz do dia).

49 Meu Deus, como é engraçado pensar em alguns dos artifícios desesperados que foram usados para vender filmes de horror ruins — como aqueles cinejornais, usados para atrair as pessoas aos cinemas durante os anos 30 —, eles ficam agradavelmente na memória. Durante um filme de terror importado da Itália, The night Evelyn came out of the grave (belo título!), os donos do cinema anunciaram "pipocas de sangue", que eram basicamente pipocas com cobertura vermelha. Jack, o estripador — um exemplo de horror do estilo Hammer, escrito por Jimmy Sangster — é todo em preto e branco, mas apresenta, nos cinco minutos finais, um colorido horroroso, quando o estripador, que teve a péssima ideia de se esconder no poço de um elevador de automóveis, é esmagado por um dos carros que desce.

[50] Lembro-me de que, quando criança, um de meus colegas me pediu para imaginar como seria escorregar por um corrimão longo e liso que, repentinamente e sem aviso, se transformasse numa gilete. Cara, levei dias para superar a ideia.

[51] Isso pode conduzir à acusação de que minha definição de filme de horror como arte é ampla demais — que eu, na verdade, incluo tudo. Isso não é nem um pouco verdadeiro — filmes como Massacre at Central High e Bloody Mutilators não funcionam em nenhum nível. E se minhas ideias sobre os limites da arte parecem muito complacentes, sinto muito. Não sou nenhum esnobe. E se você o é, problema seu. No meu ramo, se você perde o gosto por um bom besteirol, está na hora de procurar algum outro tipo de emprego.

[52] Não me interprete mal ou entenda errado o que eu estou dizendo. Crianças podem ser más e mesquinhas e, quando você as vê em seus piores momentos, elas podem fazê-lo ter os mais negros pensamentos sobre o futuro da humanidade. No entanto, mesquinhez e crueldade, embora relacionados, não são absolutamente a mesma coisa. Uma ação cruel é uma ação estudada; requer um pouco de pensamento; mesquinhez, por outro lado, é não premeditada e impensada. Os resultados podem ser semelhantes para a pessoa — geralmente outra criança — que sofre o efeito dela, mas me parece que, em uma sociedade moral, a intenção ou a falta dela é importante.

[53] Retirado de Kids: day in and day out, editado por Elizabeth Scharlatt (Nova York: Simon and Shuster, 1979); essa história em particular é relatada por Walter Jerrold.

Capítulo Sete

O filme de terror enquanto junk food

A essa altura, os verdadeiros fãs de terror podem estar imaginando, inquietos, se perdi o bom senso — presumindo que eu já tive algum. Encontrei algumas coisas (muito poucas, é verdade, mas ainda assim, algumas) interessantes para dizer sobre A cidade do horror e até mencionei A semente do diabo, considerado pela maioria um péssimo filme de terror, sob uma perspectiva não propriamente desfavorável. Se você é um desses leitores inquietos, devo avisar que pretendo dizer muitas coisas positivas a respeito do inglês James Herbert, autor de The Rat (A ratazana), The Fog (A neblina) e The Survivor (O sobrevivente), num capítulo mais à frente — mas este é um caso diferente, pois Herbert não é um mau romancista; só é considerado dessa forma por aqueles fãs de fantasia que não leram sua obra.

Não sou nenhum apologista da produção cinematográfica de baixa qualidade, mas quando você passa vinte anos ou mais vendo filmes de terror, caçando diamantes (ou lascas de diamantes) em meio a filmes B, chega à conclusão de que, se não mantiver o senso de humor, você está liquidado. Começa também a buscar um padrão, e fica satisfeito quando o encontra.

Há ainda uma outra coisa que precisa ser dita e gostaria de falar-lhes francamente: quando você tiver visto uma boa quantidade de filmes de terror, começará a desenvolver um gosto por filmes bem merdas. Filmes que sejam apenas ruins (como O retorno, a malsucedida incursão de Jack Jones no campo do filme de terror) podem vir a ser repudiados impacientemente, sem ao menos olhar para trás. Entretanto, os verdadeiros fãs do gênero se voltam a um filme como The brain from planet Arous (O cérebro do planeta Arous) (Ele Veio de Outro Mundo COM UM INSACIÁVEL DESEJO PELAS MULHERES DA TERRA!) com uma espécie de amor incondicional. Seria o mesmo amor que alguém dedicaria a uma criança retardada, é verdade, mas amor é amor, não é mesmo? Então pronto.

Nesse espírito, permita-me citar, em sua maravilhosa integridade, uma resenha do Guia de TV e Cinema de The Castle of Frankenstein. Este guia era irregularmente publicado na revista até o dia em que a notável publicação de Calvin Beck saiu de circulação. Esta resenha foi tirada, na

verdade, da última edição de The Castle of Frankenstein, de número 24. Eis o que um crítico não creditado (talvez o próprio Beck) teve a dizer sobre o filme de 1953, Robot Monster (Monstro robô):

> "É o fato de existir uma grande quantidade de filmes como este que faz de todas essas compilações (leia-se, Guias de Cinema de TV) algo tão ansiosamente esperado. Certamente com seu lugar garantido entre os melhores filmes ruins já realizados, esta ridícula pérola apresenta a invasão espacial mais econômica já levada às telas: (1) um invasor do planeta de Ro-Man, que consiste de: a) um traje de gorila e b) um capacete de mergulhador com antenas de rádio. Escondido em uma das cavernas mais lugar-comum de Hollywood com sua máquina de fazer bolhas (não estamos de brincadeira: é mesmo um aparelho dois-em-um de rádio e televisão alienígena, consistindo de um transmissor de ondas curtas velho de guerra, repousando sobre uma mesa de cozinha, que fica soltando bolhas). Ro-Man está tentando varrer da superfície da terra os seis últimos seres humanos, tornando, destaforma, o planeta seguro para a colonização dos Ro-Men (vindos do planeta Ro-Man, de onde mais?). Este pioneiro do 3-D no cinema atingiu status de lenda (amplamente merecido) como um dos mais risíveis de todos os filmes de baixo orçamento, embora ele ainda faça algum sentido desmiolado, pelos olhos de uma criança, como uma fantasia de monstro (não passa de um sonho de um fã de ficção científica dos anos 1950). A grandiosa trilha sonora de Elmer Bernstein é ótima, e mantém a ação do filme. Dirigido em três desvairados dias por Phil Tucker, que também fez o desconhecido e igualmente histérico veículo de Lenny Bruce, DANCE HALL RACKET, o filme foi estrelado por George Nader, Claudia Barrettt, John Mylong e Selena Royle."

Ah, Selena, por onde anda você?

Assisti ao filme discutido nesta crítica e confirmo pessoalmente cada palavra. Mais adiante neste capítulo, escutaremos o que The Castle of Frankenstein tem a dizer sobre dois outros legendários filmes ruins, A bolha e Os monstros invasores, mas não creio que meu coração aguentaria isso agora. Permita-me apenas acrescentar que cometi um grave erro com relação a Robot Monster (e Ro-Man pode ser considerado, de uma maneira meio louca, o precursor dos malvados Cylons de Galáctica, astronave de combate), cerca de dez anos atrás. Aconteceu na sessão de sábado do "Creature Feature", e me preparei para a ocasião fumando um belo dum baseado. Não é sempre que fumo maconha, porque, quando estou doidão, absolutamente tudo me soa engraçado. Naquela noite, quase ganhei uma hérnia de tanto rir. As lágrimas escorriam pelo meu rosto e literalmente rolei pelo chão durante a maior parte do filme. Para minha sorte, o filme só tem 63 minutos; mais vinte minutos assistindo a Ro-Man sintonizar sua máquina de fazer bolhas/transmissor de ondas curtas naquela "caverna

mais lugar-comum de Hollywood” e acho que teria morrido de tanto rir.

Já que toda boa discussão sobre filmes verdadeiramente terríveis (em oposição a filmes de terror) tem de ser feita de peito aberto, devo admitir que não só gostei de A semente do diabo, de John Frankenheimer, como o assisti três vezes. O único filme que, na minha opinião, se igualou a ele é O comboio do medo, de William Friedkin. Gostei deste porque tinha um monte de closes de pessoas suadas trabalhando duro e botando máquinas para funcionar: motores de caminhão, rodas imensas presas em lamaçais e correias desgastadas naquela tela Panavision 70. Coisa da boa. Achei O comboio do medo muito divertido.[54]

Mas esqueçam Friedkin; vamos seguir para o coração das florestas do Maine na companhia de John Frankenheimer. Só que o filme foi realizado, na verdade, em locações no estado de Washington… e isso está na cara. É a história de um funcionário do departamento de saúde pública (Robert Foxworth) e sua esposa (Talia Shire), que vieram ao Maine investigar a possível responsabilidade de uma fábrica de papel no aumento dos níveis de poluição da água. A história deveria se passar, a princípio, em algum lugar ao norte do Maine — talvez em Allagash —, entretanto, a adaptação para as telas de David Seltzer transferiu, de alguma maneira, todo um município do sul do Maine para 250 quilômetros ao norte. Mais um dos exemplos da mágica de Hollywood, eu acho. Na versão para a TV de ’Salem, o roteiro de Paul Monash localizou a cidadezinha de Salem’s Lot nos subúrbios de Portland… no entanto, chega uma hora em que os jovens amantes, Ben e Susan, saem alegremente para ir ao cinema de Bangor, a três horas de carro dali. Ai, ai.

Foxworth é uma figura que qualquer fã dedicado do cinema de terror já viu uma centena de vezes: o Jovem e Dedicado Cientista com Apenas uma Mecha Grisalha em Seus Cabelos. Sua esposa quer um bebê, mas Foxworth se recusa a botar uma criança num mundo onde ratazanas algumas vezes comem bebês e a sociedade tecnológica fica jogando lixo radioativo no fundo dos oceanos. Ele embarca nesta viagem ao Maine na intenção de escapar da possibilidade de dar petiscos para as ratazanas por um tempo. Sua esposa vai com ele porque está grávida e precisa contar-lhe com calma. Embora tão favorável quanto possível à ideia de crescimento populacional zero, Foxworth, ao que parece, deixou toda a responsabilidade de evitar bebês a cargo de sua esposa que, interpretada pela senhora Shire, consegue transmitir uma imagem extremamente esgotada ao longo do filme. Somos capazes de acreditar prontamente que toda manhã ela acorda cheia de náuseas.

Mas, quando chega ao Maine, este casal um tanto exótico encontra uma porção de outras coisas acontecendo por lá, também. Os índios e a indústria de papel estão em pé de guerra sobre a já citada questão da poluição; antes, um dos homens da empresa quase parte em dois o líder dos manifestantes indígenas com uma motosserra. Desagradável. Mais desagradável, entretanto, são as evidências de poluição. Foxworth verifica

que o velho líder dos índios (não ousaria chamá-lo de Grande Chefe) está regularmente queimando suas mãos com cigarros porque não sente dor — um sintoma clássico de envenenamento por mercúrio, diz Foxworth a Shire, preocupado. Um girino do tamanho de um salmão pula na borda do lago, e, pescando, Foxworth vê um salmão quase do tamanho de um golfinho.

Para a infelicidade de sua esposa grávida, Foxworth pega alguns peixes, e eles os comem. Pior ainda para o bebê, pelo jeito... ainda que a questão do que exatamente a senhora Shire poderá dar à luz alguns meses mais tarde seja deixada para nossa imaginação. Quando o filme termina, a questão já não é mais tão importante.

Bebês deformados são descobertos em uma rede de pesca jogada em um rio — umas coisas horríveis, enrugadas com olhos negros e corpos malformados, coisas que gemem e choram com vozes quase humanas. Estas "crianças" são o efeito mais surpreendente do filme.

A mãe está em algum lugar lá fora... e faz sua aparição dentro em pouco, parecendo algo como um porco descarnado ou um urso virado pelo avesso. Ela persegue Foxworth, Shire, e o grupo diversificado do qual fazem parte. Um piloto de helicóptero tem a sua cabeça esmagada (mas ela é esmagada discretamente; afinal, este é um filme de censura livre) e o Executivo Velho e Mau Que Mentiu Em Todas as Ocasiões é devorado de forma semelhantemente discreta. Em dado momento, o monstro-mãe nada pelas águas de um lago que mais parece uma piscina de plástico para crianças vista de cima (trazendo à mente agradáveis lembranças daquelas pérolas japonesas em termos de efeitos especiais como Ghidrah, o monstro tricéfalo e Godzilla contra o monstro esfumaçado) e vai aos trancos e barrancos até o casebre onde o cada vez menor grupo de fugitivos encontrara refúgio. Apesar de nos ter sido apresentado desde o princípio como um rapaz da cidade, Foxworth consegue dar cabo do monstro com um arco e uma flecha. E assim que Foxworth e Shire partem para longe da selva, um outro monstro ergue sua cabeça deformada a observar o avião que decolava.

O filme de George Romero, Zumbi: o despertar dos mortos, foi lançado na mesma época de A semente do diabo (entre junho e julho de 1979), e considerei excepcional (e engraçado) o fato de que Romero tivesse feito um filme de terror com algo em torno de dois milhões de dólares, que parecia ter custado uns 6 milhões, enquanto Frankenheimer gastou 12 milhões de dólares num filme que parecia ter custado dois.

Tem muita coisa errada com o filme de Frankenheimer. Nenhum dos papéis principais de índios é desempenhado por índios de verdade; o velho líder indígena tem uma aldeia ao norte da Nova Inglaterra, numa área habitada por índios urbanos; a ciência, ainda que não de todo errada, é utilizada de uma forma tão oportunista que não dá para considerar que os realizadores do filme pretendiam fazer uma obra de "consciência social"; os personagens são bobos; os efeitos especiais (com a exceção daqueles estranhos bebês mutantes) são pobres.

Concordo sem o menor problema com tudo isso. Mas volto

teimosamente ao fato de que gostei de A semente do diabo e só o fato de estar escrevendo sobre ele me deu vontade de vê-lo uma quarta (e quem sabe uma quinta) vez. Eu disse anteriormente que você começa a perceber e apreciar certos padrões nos filmes de terror, e a amá-los. Estes padrões são, por vezes, tão estilizados quanto os movimentos de uma peça nô japonesa ou quanto certos momentos de um faroeste de John Ford. E A semente do diabo é uma volta aos filmes de terror dos anos 1950, tanto quanto, certamente, os Ramones e os Sex Pistols são uma volta aos "rapazes brancos e sujos" da explosão do rockabilly entre 1956 e 1959.

Para mim, sentar para assistir a A semente do diabo é tão confortável quanto me acomodar numa velha poltrona e receber a visita de amigos. Todos os elementos estão ali: Robert Foxworth poderia facilmente ser Hugh Marlowe em invasão dos discos voadores, ou Richard Carlson em Veio do Espaço, ou Richard Denning em O escorpião negro. Talia Shire poderia, da mesma forma, ser Barbara Rush ou Mara Corday ou qualquer uma dentre a meia dúzia de heroínas de filmes de terror da mesma era dos Monstros Gigantes (embora eu estivesse mentindo se não admitisse, para certo desapontamento da senhora Shire, que esteve brilhante como Adrian, a tímida e hesitante namorada de Rocky Balboa, que ela não é tão bonita quanto Mara Corday, e nunca aparece num maiô branco, quando todo mundo sabe que este tipo de filme exige que, em algum momento, a heroína apareça — e seja ameaçada — vestindo um maiô branco).

O monstro é bastante malfeito, também. Mas adorei aquele velho monstro, irmão espiritual de Godzilla, o Poderoso Joe, Gorgo, e todos aqueles dinossauros que estavam presos em icebergs e conseguiram sair para descer retumbantes e lentamente a Quinta Avenida, esmagando lojas de materiais eletrônicos e comendo os policiais. O monstro de A semente do diabo me restituiu grande parte da minha juventude perdida, uma parte que incluía amigos tão irascíveis quanto o Venusian Ymir e o Deadly Mantis (que joga pelos ares um ônibus no qual, por um esplêndido instante, a palavra TONKA podia ser claramente lida). Mesmo assim, ele é um monstro fabuloso.

A poluição causada pelo mercúrio dando origem a todos aqueles monstros é, também, muito interessante — uma atualização do velho enredo "a-radiação-criou-estes-monstros-gigantes". E ainda há o fato de que o monstro pega todos os vilões da história. Em dado momento, ele mata uma criancinha, mas a criança, que estava numa excursão com seus pais, tinha mais era que morrer mesmo. Ela trouxe na bagagem seu mini-system e estava poluindo o ambiente com rock'n'roll. A única coisa que falta em A semente do diabo (e esta omissão pode ter sido um mero descuido) é uma sequência em que o monstro destrua a velha e decadente fábrica de papel.

A invasão das aranhas gigantes também tem um enredo vindo diretamente dos anos 1950, e tinha até mesmo uma grande quantidade de atores e atrizes dos anos 1950, entre eles Barbara Hale e Bill Williams... no meio do filme, tive a impressão de que estava vendo uma versão maluca de um episódio da antiga série de TV Perry Mason.

A despeito do título, há somente uma aranha gigante. Ela parece ser um Volkswagen coberto com meia dúzia de tapetes de pele de urso. Quatro patas de aranha, operadas por pessoas enfurnadas dentro da aranha-Volkswagen, dá para imaginar, foram presas de cada lado. Os faróis traseiros se transformaram em um par de olhos aracnídeos vermelhos e cintilantes. É impossível ver um efeito especial desses, consciente de seu orçamento curto, sem sentir uma onda de admiração.

Há uma penca de outros filmes ruins; cada fã tem o seu favorito. Quem poderia esquecer o grande saco de batatas que deveria ser Caltiki, o monstro imortal, no filme italiano homônimo, de 1959? Ou a versão japonesa de O médico e o monstro — The Monster? Entre os meus favoritos estão o filtro de cigarro flamejante, que deveria ser uma nave espacial alienígena acidentada, em Teenage Monster (Monstro adolescente), e Allison Hayes como uma refugiada de um time de basquete profissional em A mulher de quinze metros (Se ao menos ela tivesse encontrado O monstro atômico, de Bert I. Gordon... Imagine os filhos que teriam, se tivesse rolado uma química!). E também o momento maravilhoso naquele filme de 1978, Ruby, um perfeito clichê do terror sobre um cinema drive-in assombrado: quando um dos personagens aperta o botão na máquina de Coca-Cola, sai um copo de sangue. É que todos os tubos de dentro da máquina foram ligados a uma cabeça humana decepada.

Em Children of Cain (Filhos de Cain), um faroeste de terror (quase no nível de Billy the Kid e o vampiro), John Carradine parte para o oeste carregando barris de água salgada, em vez de água fresca, amarrados às laterais de sua carroça. Melhor para conservar suas cabeças decapitadas (talvez porque o período histórico teria tornado a máquina de Coca-Cola um anacronismo). Em um desses filmes do tipo continente perdido — estrelado por Cesar Romero —, todos os dinossauros foram feitos de desenho animado. Não podemos esquecer O enxame, de Irwin Allen, com seus inacreditáveis trabalhos com papel-machê e seu elenco de Rostos Conhecidos. Eis aí um filme que consegue quebrar o recorde de A semente do diabo: é um filme de 12 milhões de dólares que parece que custou US$ 1,99.

2

Retirado da The Castle of Frankenstein:

A bolha

> "Este filme, mistura de ficção científica com terror, é uma imitação bastante simplória, tanto de Juventude transviada quanto de O terror que mata. Um monstro melequento do espaço sideral consome humanos até ser destruído em um final ridículo."

Esta crítica incomum, sem-a-mínima-paciência, de um filme que foi o primeiro a ser estrelado pelo ator que depois ficou conhecido como "Steve McQueen", ignora uma série de refinamentos: os créditos iniciais, por exemplo, acompanham a canção-tema tocada por um grupo cujo som lembra, de modo suspeito, os Chords ensaiando "Sh-Boom", e um desenho animado alegrinho que consiste em um monte de bolhas se subdividindo. A bolha de verdade, que chega à Terra dentro de um meteoro oco, parece, a princípio, com um chiclete mascado e, mais tarde, fica muito parecida com uma jujuba gigante. O filme tem seus momentos genuínos de terror e desconforto: a bolha engole aos poucos o braço de um fazendeiro que foi burro o suficiente para tocá-la, tomando um tom avermelhado sinistro enquanto o fazendeiro berra de agonia. Mais tarde, depois de McQueen e sua namorada terem descoberto o fazendeiro e o levado ao médico local, há um momento assustador, quando McQueen não consegue localizar a bolha no quarto às escuras. Quando ele finalmente a encontra, ele joga um frasco de ácido sobre a coisa, ela fica por um instante amarela e depois volta à sua habitual coloração vermelho-sangue.

A crítica de The Castle of Frankenstein também erra, de forma pouco característica, com relação à conclusão do filme: a bolha provou ser imortal. Ela foi congelada e levada de avião para o Ártico para aguardar a continuação — O filho da bolha. Talvez o melhor momento do filme para aqueles de nós que se consideram especialistas em maus efeitos especiais acontece quando a bolha engole uma pequena lanchonete inteira. Vemos a bolha deslizando lentamente por uma fotografia colorida do interior da lanchonete. Admirável. Deve ter deixado Bert I. Gordon com inveja.

Sobre Os monstros invasores, um filme de 1957 da American-International Pictures, The Castle of Frankenstein recuperou um pouco de seu costumeiro savoir faire:

> "Grotesco filminho de ficção científica no pior estilo adolescente. Os invasores espaciais são uns alienígenas bonitinhos, que injetam álcool nas veias das vítimas. O final é hilário (hic!)."

Os monstros invasores vem da Era de Cobre da AIP (que não pode ser propriamente chamada de a Era de Ouro da AIP; esta veio mais tarde, durante a enxurrada de filmes baseados livremente nas obras de Edgar Allan Poe — a maioria deles bem bobos, passando longe das obras originais, mas pelo menos eles eram agradáveis de se assistir). O filme foi realizado em sete dias e, no final, os Heroicos Adolescentes usam os faróis traseiros dos seus carros para "acender" os monstros até a morte. Elisha Cook Jr. morreu no primeiro rolo, como sempre acontecia, e Nick Adams pode ser visto ao fundo, usando seu boné virado para trás — que garoto amalucado, não? Tipo assim, a gente esculachou os monstros, então vamos dar um rolé no McDonalds, mermão!

Num exemplo mais recente da febre de orçamentos baixos da

American-International Pictures, em Invasion of the Star Creatures (A invasão das criaturas das estrelas) (1962), um grupo de homens do exército, perdidos num deserto inexplorado, encontra um grupo de mulheres invasoras do espaço. Todas essas invasoras têm o penteado em forma de coque e se parecem com Jacqueline Kennedy. Quase tudo decorre do fato de que esses caras estão totalmente isolados da civilização e têm que lidar sozinhos com o problema. No entanto, há rastros de jipes espalhados por todo o local (isso sem falar na enorme quantidade de rochas de isopor e, em várias cenas, a sombra do microfone aparecendo). Suspeita-se de que o filme tenha essa aparência completamente porca porque os produtores gastaram muito na contratação de estrelas; o elenco incluiu nomes adorados no cinema americano, como Bob Ball, Frankie Ray e Gloria Victor.

A Castle of Frankenstein teve o seguinte a dizer sobre Casei-me com um monstro do espaço, um lançamento da Paramount de 1958, que fez parte da xepa do pacote de verão da produtora, junto com A bolha ou o hilariante filme de Pat Boone, Viagem ao centro da Terra:

> "Ficção científica para crianças. Gloria Talbot se casa com um monstro do espaço, que foi maquiado para ficar parecido com Tom Tryon. Uma boa lição de que não se deve ter pressa para se casar, mas quase não é um filme."

Ainda assim, este foi muito divertido, nem que seja só pela chance ímpar que ofereceu de ver Tom Tryon com uma tromba. E antes de deixá-lo de lado e seguir em frente com o que, infelizmente, pode vir a ser o pior dos filmes Z, gostaria de dizer uma coisa um pouco mais séria sobre o relacionamento que se dá entre os filmes de terror horríveis (que estão na proporção de 12 para cada um de boa qualidade, como atesta este capítulo) e o verdadeiro fã do gênero.

Esta relação não é inteiramente masoquista, conforme pode dar a entender tudo o que foi dito anteriormente. Um filme como Alien, o 8º passageiro, ou Tubarão, é, tanto para o verdadeiro fã, quanto para o frequentador comum de cinema que tem um interesse casual pelo macabro, um profundo e longo veio de ouro que nem mesmo precisa ser peneirado; pode simplesmente ser escavado ao pé da montanha. Mas, lembre-se, isso não é peneirar, é somente cavar. O verdadeiro aficionado por filmes de terror tem mais em comum com um explorador, que com seu equipamento de garimpagem e sua peneira, fica longos períodos remexendo terra comum, em busca do reluzir do ouro em pó, ou talvez até mesmo de uma pequena pepita ou outra. Esse tipo de minerador não está buscando a sorte grande, que pode acontecer amanhã, ou depois de amanhã, ou nunca; ele já não tem essa ilusão. Ele está só buscando seu ganha-pão, algo que o mantenha vivo por um pouco mais de tempo.

Como resultado, os fãs de filmes de terror comunicam seus gostos uns aos outros através de uma espécie de linha direta, que em parte vem

do boca a boca, em parte vem das críticas publicadas em fanzines, e, por último, de bate-papo em convenções e encontros como a World Fantasy Convention, o Kubla Khan Ate ou o IguanaCon. A palavra se espalha. Muito antes de David Cronenberg ter feito sucesso com Calafrios, os fãs já estavam falando que ele era um diretor para se ficar de olho graças a um filme de orçamento baixíssimo chamado Enraivecida na fúria do sexo, estrelado pela rainha do pornô Marilyn (Atrás da Porta Verde) Chambers, sendo que Cronenberg extraiu dela uma atuação brilhante, por sinal. Meu agente, Kirby McCauley, adora um pequeno filme chamado Rituals (Rituais), filmado no Canadá e estrelado por Hal Holbrook. Esses filmes não foram muito bem distribuídos nos Estados Unidos, mas se você procurar bem nos jornais, poderá encontrar algum deles em cartaz num cinema drive-in como segunda atração da noite, abaixo de algum superestimado filme de grande estúdio. Da mesma forma, Peter Straub, autor de Os mortos-vivos e If You Could See Me Now (Se você pudesse me ver agora), me deu a dica de um filme antigo e pouco conhecido de John Carpenter chamado Assalto à 13ª DP. Mesmo tendo sido realizado por uma merreca (dizem que o primeiro longa-metragem de Carpenter, Dark Star, custou algo em torno de 60 mil dólares, soma que consegue fazer até mesmo George Romero parecer um Dino De Laurentiis), o talento de Carpenter como diretor transparece — e Carpenter seguiu fazendo filmes como Halloween e A bruma assassina.

Essas são as pepitas, a recompensa aos fãs de filmes de terror por terem peneirado, através de filmes como Planeta dos vampiros e The Monsters from Green Hell (Os monstros do inferno verde). A minha “descoberta” (se me permitem a palavra) é um pequeno filme chamado Armadilha para turistas, estrelado por Chuck Connors. Connors não está muito bem no filme — até tenta bastante, mas o papel não serve para ele. Ainda assim, o filme tem um poder fantasmagórico, misterioso. Bonecos de cera começam a se mover e ganhar vida numa pousada para turistas afastada e caindo aos pedaços; há várias tomadas atmosféricas, e muito bem-sucedidas no efeito que pretendem criar, dos olhos vagos dos bonecos e de suas mãos se esticando para as vítimas, e os efeitos especiais são eficientes. Enquanto filme que lida com o estranho poder que dá vida a bonecos, manequins e réplicas humanas, ele é mais eficiente no efeito que possa vir a exercer que o dispendioso e malsucedido filme realizado a partir do best-seller de William Goldman, Magia.[55]

Mas, retornando a Casei-me com um monstro do espaço: por pior que ele seja, há um momento nesse filme absolutamente apavorante. Não vou dizer que ele vale o preço do ingresso, mas funciona... cara, como funciona! Tryon casara com sua namorada (Gloria Talbot) e eles estão em lua de mel. Enquanto ela se deita, vestida com aquela obrigatória camisola branca e transparente, aguardando a consumação de todo aquele corpo a corpo, Tryon, que é ainda um homem bonito e o fora ainda mais vinte anos antes, vai até a sacada de seu quarto de hotel para fumar um cigarro. Uma tempestade está se aproximando e um breve relâmpago torna seu belo

rosto transparente por um instante. Debaixo dele, vemos a horrível face alienígena — disforme, nodosa e verruguenta. É certamente de pular da cadeira do cinema, e durante o fade-out é possível que tenhamos tempo de pensar sobre a consumação que irá se seguir… e engolir em seco.

Se filmes como Armadilhas para turistas e Rituals (Rituais) são as pepitas que os fãs de terror encontram na sua jornada através dos filmes B (e não há ninguém tão otimista quanto o fã doente), um momento como esse é o equivalente do ouro em pó que à vezes o minerador persistente consegue peneirar. Ou, colocado de uma outra maneira, há uma história maravilhosa de Sherlock Holmes, "A Aventura da Pedra Preciosa Azul", em que o peru de Natal, quando aberto, revela a linda e inestimável pedra que fora alojada nas suas entranhas. Você tem de aturar uma porção de bobagens para, no final — quem sabe —, viver aquele frisson que faz com que valha a pena, ao menos em parte, assistir a um filme.

Esse frisson infelizmente não ocorre em Plano 9 do espaço sideral, para o qual dei, relutantemente, o prêmio de consolação de pior filme de terror de todos os tempos. Mas o filme não tem nada de engraçado, não importando quantas vezes já tenha sido objeto de riso naquelas conferências, na sua maioria idiotas, em que se celebra o pior de tudo que já se produziu. Não há nada engraçado em se assistir a Bela Lugosi (embora um dublê tenha sido utilizado em muitas das cenas) arruinado de dor, totalmente viciado em morfina, andando sem destino no sul da Califórnia, com sua capa de Drácula puxada até o meio do rosto.

Lugosi faleceu pouco tempo depois desse exemplo abismal, aproveitador e despropositado de lixo total ser lançado, e sempre imaginei aqui com meus botões se o pobre coitado do Bela não morreu tanto de vergonha, quanto das muitas doenças que o acometiam. Foi um desfecho triste e paupérrimo para uma grande carreira. Lugosi foi enterrado (por seu próprio desejo) trajando sua capa de Drácula, e prefiro pensar — e esperar — que ela lhe tenha sido mais útil na morte do que naquele triste desperdício de celuloide que marcou a sua última aparição nas telas.

3

Antes de seguir para o terror na TV, onde os fracassos do gênero foram tão comuns quanto no cinema (embora, de certo modo, menos espetaculares), parece-me pertinente terminar aqui levantando uma questão: por que tem havido tantos filmes de terror ruins?

Antes de tentar dar a resposta, vamos ser honestos e encarar que muitos filmes são péssimos — nem todas as vacas são gordas no curral do terror, se é que vocês me entendem. Considere Homem e mulher até certo ponto, O vale das bonecas, O mundo dos aventureiros e A herdeira… para mencionar apenas alguns. Até mesmo Alfred Hitchcock produziu uma vaca

bem magra, e ela foi, infelizmente, seu último filme: Trama Macabra, com Bruce Dern e Karen Black. E esses filmes apenas tocam de leve na superfície de uma lista que poderia continuar por cem páginas ou mais. Provavelmente mais.

O primeiro impulso é dizer que há algo de errado nessa história. E pode muito bem haver, mesmo. Se uma outra empresa — a United Airlines, digamos, ou a IBM — gerisse seus negócios da forma que a 20th Century Fox geriu a produção de Cleópatra, logo seus quadros de diretores estariam nas lojas de conveniência, comprando pizza congelada para a janta — ou talvez os acionistas arrombariam a porta dos escritórios e colocariam a cabeça desses diretores na guilhotina. É quase impossível conceber que um grande estúdio pudesse chegar tão perto da bancarrota num país que adora tanto o cinema como os EUA; dá para tentar imaginar, da mesma forma, o Caesar's Palace ou o Dunes ser quebrado por um único jogador de 21. Contudo, na verdade, não há nenhum estúdio de cinema americano que, pelo menos uma vez, durante esses trinta anos discutidos aqui, não tenha quase ido à falência. A MGM talvez seja o pior dos casos e, por um período de sete anos, o leão da Metro cessou quase completamente de rugir. Talvez seja interessante dizer que, durante este período em que a MGM esteve por fora do mundo irreal do cinema e apostando as fichas da sua sobrevivência financeira no mundo irreal do jogo (o MGM Grand em Las Vegas, certamente uma das mais vulgares casas de jogos do mundo), seu único sucesso foi um filme de terror — o Westworld, onde ninguém tem alma, de Michael Crichton, no qual Yul Brynner, vestido de preto e parecendo um pesadelo saído de Sete homens e um destino, entoa repetidas vezes: "Saque. Saque. Saque." Eles sacam... e perdem. Yul é bastante rápido no gatilho, mesmo com seus circuitos à mostra.

Há, você me pergunta, um jeito de evitar que isso aconteça?

Minha resposta é não... mas o fracasso de tantos filmes lançados pelas "grandes" parece-me mais explicável do que o fracasso de inúmeros filmes lançados pelas produtoras que a Variety chama de "independentes". Até o momento deste livro, três romances meus foram levados às telas: Carrie, a estranha (United Artists/ cinema/1976); Vampiros de Salem (adaptação de 'Salem, Warner/ para TV/ 1980); e O iluminado (Warner/ cinema/ 1980), e nos três casos acho que minhas obras foram muito bem tratadas. E, ainda assim, a emoção mais clara na minha cabeça não é de prazer, mas sim um suspiro mental de alívio. Quando se trata do cinema americano, você sente que ganhou mesmo só tendo empatado.

Uma vez que você tenha conhecido o mecanismo da indústria cinematográfica por dentro, descobre que ela é um pesadelo criativo. Fica difícil entender como algo de qualidade — um Alien, o 8º passageiro, ou Um lugar ao sol, ou O campeão — pode ser feito. Assim como no Exército, a primeira regra de um estúdio cinematográfico é PSPR: Proteja Seu Próprio Rabo. Para qualquer decisão importante, é melhor consultar no mínimo meia dúzia de pessoas, de forma que o de mais alguém esteja na reta se o filme for uma bomba e 20 milhões de dólares descerem pelo ralo. E, só assim, se

você entrar numa fria, dá para ter certeza de que não vai estar sozinho.

Há, é claro, diretores para quem, por não conhecerem este tipo de temor ou por terem visões particulares claras e impetuosas, esse medo do fracasso nunca se constitui num fator da equação. Brian De Palma vem à mente, e Francis Coppola (que quase foi despedido da direção de O poderoso chefão durante meses, mas ainda assim manteve-se fiel à sua visão do filme), Sam Peckinpah, Don Siegel, Steven Spielberg.[56] O fator da visão é tão real e transparente que, mesmo quando um diretor como Stanley Kubrick faz um filme tão tolo, perverso e decepcionante quanto O iluminado, ele ainda assim guarda um brilho indiscutível — está lá, simplesmente.

O verdadeiro perigo inerente aos estúdios cinematográficos é a mediocridade. Uma porcaria como Myra Breckinridge tem sua própria terrível fascinação — é como assistir, em câmera lenta, a um Cadillac e um Lincoln Continental batendo de frente. Mas o que dizer de filmes como Temores da noite, Capricórnio um, Players ou A travessia de Cassandra? Não são filmes ruins — não da forma que Robot Monster (Monstro robô) ou Teenage Monster (Monstro adolescente) são ruins, com toda certeza —, são medíocres. Sem sal. Você sai do cinema depois de um desses filmes sem nenhum gosto na boca além do gosto da pipoca que você comeu. São filmes em que, no meio do segundo rolo, você já começa a sentir vontade de fumar.

Conforme os custos da produção crescem mais e mais, os riscos do empreendimento tornam-se maiores, e até um Pelé fica com cara de pastel quando toma um drible, fura a bola e cai de bunda no chão. O mesmo acontece com filmes, e sou capaz de adivinhar — com alguma hesitação, porque a indústria cinematográfica é um negócio de louco — que nós nunca mais vamos ver alguém correr um risco tão colossal quanto o que Coppola correu com Apocalypse Now, ou que permitiram a Cimino em O portal do paraíso. Se alguém se habilitar, o ruído de um estampido seco, empoeirado, que você vai escutar vindo da Costa Oeste, será o ruído dos contadores de todo o grande estúdio por lá, fechando seus livros-caixa.

Mas... e quanto aos estúdios independentes? Com certeza tem-se menos dinheiro para perder no caso deles; na verdade, Chris Steinbrunner, um cara engraçado e inteligente apreciador de cinema, gosta de chamar muitos desses filmes de "filmes de fundo de quintal". Pela definição dele, O monstro da praia foi um filme de fundo de quintal, assim como The Flesh Eaters (Os devoradores de carne humana), e O massacre da serra elétrica, de Tobe Hopper (A noite dos mortos-vivos, que foi produzido por uma empresa de Pittsburgh que tinha acesso à ilha de edição de um estúdio de TV, não pode ser chamado de "fundo de quintal"). É um bom termo para designar aqueles filmes feitos por amadores, talentosos ou não, com um orçamento restrito e sem garantia de distribuição ampla — esses filmes são o equivalente muito mais caro do manuscrito oferecido às editoras. São caras que filmam sem ter nada a perder, por puro prazer. E, ainda assim,

muitos desses filmes são simplesmente intragáveis.

Por quê?

Porque eles são oportunistas, essa é a razão.

Foram oportunistas que fizeram com que Lugosi terminasse sua carreira vagando por uma zona de subúrbio com sua capa de Drácula; oportunistas que impulsionaram a realização de Invasion of The Star Creatures (Invasão das criaturas das estrelas) e Don't Look in the Basement (Não olhe no porão) (e podem crer, não precisei ficar dizendo a mim mesmo que era só um filme; eu sabia o que aquilo era — em uma palavra, lixo). Depois do sexo, é ao terror que os produtores de cinema se apegam, porque parece ser um gênero facilmente aproveitável — uma trepada garantida, como aquele tipo de garota com quem todo cara gostaria de ter saído (pelo menos uma vez) na universidade. Mesmo o bom terror pode, em alguns momentos, parecer um show de horrores de mau gosto num parque de diversões... mas essa sensação pode ser enganosa.

E se foi à custa dos independentes que nós presenciamos os maiores fracassos (a máquina de Ro-Man, mistura de transmissor de ondas curtas e fazedor de bolhas), também foi à custa deles que vimos os mais inusitados triunfos. O monstro da praia e A noite dos mortos-vivos foram realizados com orçamentos semelhantes; a diferença está em George Romero e sua visão do que se deve esperar de um filme de terror. No primeiro, temos os monstros atacando uma festa do pijama, numa cena que se torna hilária; no último, temos uma velha observando um inseto na árvore e então comendo-o. Você sente sua boca tentando rir e gritar ao mesmo tempo, e essa é a grande façanha de Romero.

A face do monstro e Dementia 13 foram feitos com orçamentos irrisórios; aqui, a diferença é Francis Coppola, que nesse último criou uma atmosfera quase insuportável de crescente ameaça, um filme de suspense em preto e branco, filmado às pressas (em locações na Irlanda, por questões de economia nos impostos).

Talvez seja fácil demais nos apaixonarmos por filmes ruins; o grande sucesso de The Rocky Horror Picture Show não significa nada mais do que a degeneração da capacidade crítica do frequentador de cinema padrão. Pode ser bom voltar às origens e lembrar que a diferença entre bons e maus filmes (ou entre a arte ruim — ou a ausência de arte — e a boa ou grande arte) é o talento e sua utilização inventiva. O pior filme envia sua própria mensagem, que é simplesmente a de correr de outros filmes feitos por essas pessoas; se você já assistiu a um filme de Wes Craven, por exemplo, é o suficiente, acredito, para evitar os outros. Este gênero labuta, sob desaprovação crítica e falta de apreciação externa o suficiente; não é preciso tornar uma situação ruim ainda pior, corroborando com filmes de pornoviolência e de outros que não passam de caça-níqueis. E não há necessidade de se fazer isso, porque até no cinema a qualidade não precisa ter um preço estipulado... não quando Brian De Palma conseguiu realizar um bom e assustador filme, como Irmãs diabólicas, com algo em torno de 800 mil dólares.

A razão para se assistir a um filme ruim, suponho, é que você não sabe que vai ser ruim, até que o tenha visto com os próprios olhos — como já foi dito anteriormente, a grande maioria dos críticos de cinema não é confiável. Pauline Kael escreve bem e Gene Shalit demonstra uma certa perspicácia superficial um tanto quanto cansativa, mas quando esses dois — entre outros críticos — vão assistir a um filme de terror, eles não sabem o que estão vendo.[57] O verdadeiro fã sabe; ele desenvolveu sua base de comparação através de um longo, e algumas vezes doloroso, espaço de tempo. O verdadeiro fanático por cinema é um apreciador tanto quanto um visitante regular de galerias de arte e museus, e esta base de comparação é a pedra fundamental sobre a qual todas as teses ou pontos de vista que ele tenha desenvolvido precisam se apoiar. Para o fã de terror, filmes como Exorcista II — o Herege formam a base para a descoberta ocasional da joia brilhante na escuridão de uma pequena cinemateca de segunda categoria: Rituals (Rituais), de Kirby McCauley, ou meu filme de baixo orçamento favorito, Armadilha para turistas.

Você não vai apreciar a nata se não tiver bebido bastante leite, e talvez você nem mesmo aprecie leite, a menos que já tenha tomado algum leite coalhado. Filmes ruins podem, algumas vezes, ser divertidos, noutras, até ser bem-sucedidos, mas sua única verdadeira utilidade é formar a base de comparação; definir valores positivos a partir do seu próprio charme negativo. Eles nos mostram o que buscar, pois é o que falta neles. Depois que isso é determinado, torna-se, creio eu, um perigo ativo continuar se agarrando a esses filmes ruins... e eles têm de ser descartados.[58]

54 Não consegui ver graça nenhuma no filme de Friedkin, Parceiros da noite, embora ele tenha me fascinado, porque suspeito que ele indica a nova tendência do filme ruim de alto orçamento: um visual impressionante que, de alguma maneira, ainda parece uma porcaria — como uma ratazana num restaurante fino.

55 A Home Box Office, empresa que está sempre procurando algo para enfiar no horário nobre, está disponibilizando muitos desses "filminhos" de uma maneira que distribuidores ralé, como a New World Pictures, jamais foram capazes de fazer. Naturalmente, não há escassez de estoque na HBO, como poderá lhe informar qualquer assinante; há ainda, ocasionalmente, brindes nos pacotes de TVs por assinatura, que geralmente vêm cheios daqueles pipocões bolorentos do cinema, como Guiana: o crime do século e Vivendo cada momento. Ano passado, se não me engano, a HBO passou Os filhos do medo, de Cronenberg, e um filme muito interessante da AIP chamado The Evictors (estrelado por Vic Morrow e Michael Parks), que não passou nos cinemas dos Estados Unidos... e

também Armadilha para turistas.

56 Compare, por exemplo, a visão consistente e peculiar de Spielberg que dá poder ao seu filme, Tubarão, com a sua continuação, que foi produzida por comitê e dirigida pelo infortunado Jeannot Szwrac, escolhido pelo estúdio como tapa-buraco e que merecia algo melhor.

57 A única excessão é Judith Crist, que parece realmente gostar de filmes de horror e consegue ver além do orçamento baixo e enxergar o que está em jogo por trás dele — eu sempre quis saber o que ela achou de A noite dos mortos-vivos.

58 Se você estiver interessado na minha opinião pessoal sobre os melhores filmes de horror dos últimos 30 anos, veja o Apêndice 1.

Capítulo Oito

A teta de vidro, ou, este monstro é uma cortesia da Gainesburgers

Todos aqueles entre vocês que formam a grande massa infiel que sempre acreditou que a televisão é uma droga estão redondamente enganados, vejam só: como apontou Harlan Ellison em seu ensaio sobre a televisão, por vezes divertido, por vezes mordaz, a televisão não é uma droga, ela se tornou uma droga. Ellison chamou sua diatribe em dois volumes sobre o assunto de The Glass Teat (A teta de vidro), e, se você ainda não a leu, saiba que é recomendada como uma espécie de bússola para este pedaço em particular de território. Li o livro há três anos e fui incrivelmente absorvido por ele. O fato de Ellison ter devotado valioso tempo e espaço a séries tão insignificantes quanto antigas, como Alias Smith e Jones, alcançando um efeito completamente vulcânico, me fez suspeitar de que estivesse experimentando algo semelhante a um discurso de seis horas de duração por Fidel Castro. Sempre partindo do princípio de que Fidel Castro estava nos seus melhores dias.

Ellison dá voltas e voltas em torno da televisão em seu trabalho, como um homem sendo capturado por uma cobra que ele sabe ser mortal. Aparentemente sem motivo algum, a longa introdução de Strange Wine (livro que discutiremos com alguma profundidade no próximo capítulo), um livro de contos de Ellison de 1978, é uma crítica exacerbada da televisão, intitulada "Finalmente Revelado! O Que Matou os Dinossauros! E Você Também Não Me Parece Nada Bem!".

Quando você reduz a crítica da televisão de Ellison ao seu cerne, ela torna-se bastante simples e nem tão original assim (para uma originalidade rascante, você deve ler como ele a critica): a TV estraga as pessoas, diz Ellison. Ela estraga a história; estraga aqueles que escrevem a história; e, por último, ela estraga aqueles que assistem às histórias; o leite dessa teta em particular é envenenado. Essa é uma tese com a qual eu concordo plenamente; entretanto, permita-me apontar dois fatos.

Harlan tem uma televisão. Uma televisão enorme.

Eu tenho uma televisão ainda maior que a de Harlan. É, na verdade, uma Panasonic CinemaVision, que ocupa todo um canto de minha sala de estar.

Mea culpa, eu sei.

Posso racionalizar em cima da televisão de Harlan e do meu próprio monstro, embora não consiga perdoar completamente nenhum de nós dois — e devo acrescentar que Ellison é solteiro e pode assistir à coisa vinte horas por dia, se quiser, e não fazer nenhum mal a ninguém além dele mesmo. Eu, por outro lado, tenho três crianças pequenas em casa — 10, 8 e 4 anos — que estão expostas a este trambolho; à sua possível radiação, suas cores artificiais, e sua janela mágica aberta para um mundo vulgar e espalhafatoso, onde as câmeras paqueram os traseiros das coelhinhas da Playboy e passeiam em planos intermináveis através do materialismo da classe média alta-alta-alta que, para a maioria dos americanos, nunca existiu e nunca existirá. A subnutrição em massa é um estilo de vida em Biafra; no Camboja, crianças moribundas evacuam seus próprios intestinos atrofiados; no Oriente Médio, uma espécie de loucura messiânica periga devorar toda a racionalidade; e nós, aqui em casa, hipnotizados por Richard Dawson em Family Feud, assistimos a Buddy Ebsen como Barnaby Jones. Acredito que meus três filhos estão em melhores lençóis na realidade de Gilligan, o Capitão e Mr. Howell, do que na realidade do que aconteceu em Three Mile Island em 1979. Na verdade, tenho certeza de que estão.

O terror não se deu muito bem na televisão, com a exceção do noticiário das oito, onde se pôde ver cenas de soldados americanos negros com pernas destroçadas por minas terrestres; corpos em trincheiras e hectares de florestas sendo cobertos pelo bom e velho Agente Laranja; jovens nas ruas, marchando e acendendo velas enquanto recitam os jargões chapados e talismânicos da hora, até a nossa rendição, quando os norte-vietnamitas tomaram o controle, o que resultou em maiores níveis de subnutrição em massa — isso sem mencionar a abertura de espaço para personagens realmente tão honrados e humanitários quanto o Pol Pot, no Camboja. Todo esse sopão azedo não parecia muito um programa de televisão, não é mesmo? Pergunte-se se alguma série de eventos tão ridícula poderia ter ocorrido em Havaí 5-0. A resposta, com toda certeza, é não. Caso Steve McGarrett tivesse sido presidente entre 1968 e 1979, todo o fracasso teria sido evitado. Steve, Danny e Chin Ho teriam dado um jeito nessa bagunça.

Os tipos de horrores que temos discutido neste livro trabalham em cima do fato da sua irrealidade (fato que o próprio Harlan Ellison reconhece bem; ele se recusa a permitir que a palavra fantasia seja impressa na capa dos livros como um termo descritivo das histórias neles contidas). Já discutimos a questão do "Por que você escreve histórias de terror num mundo tão cheio de horror de verdade?"; agora estou sugerindo que a razão pela qual o terror teve tão pouca aceitação na televisão está intimamente relacionada àquela questão, a saber: "É muito difícil escrever uma história de terror bem-sucedida num mundo tão repleto de horrores de verdade." Um fantasma na torre de um castelo escocês simplesmente não consegue competir com ogivas de mil megatons, armas biológicas ou usinas nucleares que parecem ter sido montadas com Lego por crianças de dez

anos com deficiência na coordenação motora. Até o velho Leatherface, de O massacre da serra elétrica, empalidece diante daquelas ovelhas mortas em Utah por um de Nossos Mais Refinados Gases Asfixiantes. Se o vento estivesse soprando na direção contrária quando aquilo aconteceu, a cidade de Salt Lake teria recebido uma boa dose daquilo que matou as ovelhas. E, meus amigos, um dia desses o vento não vai estar soprando na direção correta. Disso vocês podem estar certos; digam aos seus congressistas que fui eu quem disse. Cedo ou tarde, o vento muda de direção.

Bem, ainda dá para fazer terror. Essa emoção ainda pode ser acionada pelas pessoas que se dedicam a isso, e há algo de otimista no fato de que as pessoas ainda podem, a despeito de todos os horrores do mundo, ser levadas ao grito por algo que é francamente impossível. Isso pode ser feito pelo diretor ou escritor... se não tiverem o rabo preso.

Para o escritor, a coisa mais irritante na televisão deve ser o fato de que ele é impedido de colocar todo o seu talento em prática; a condição do escritor para televisão é impressionantemente semelhante à condição da raça humana na ótica do conto de Kurt Vonnegut, "Harrison Bergeron", em que pessoas inteligentes têm eletrodos grudados em seus corpos, que dão choques para interromper sistematicamente seus pensamentos; pessoas ágeis são amarradas a pesos; e pessoas com enorme talento artístico são forçadas a usar óculos que distorcem a visão, a fim de destruir sua percepção mais apurada do mundo em torno de si. Como resultado, um estado perfeito de igualdade foi alcançado... mas a que custo.

O escritor ideal para a mídia da televisão é um cara ou uma garota com um talento medíocre, bastante rancor e uma mente de parasita. Na linguagem corrente e extremamente vulgar de Hollywood, ele ou ela tem que "ter presença". Permita que qualquer uma dessas qualidades aflore e o escritor estará apto a começar a se sentir como o pobre coitado do Harrison Bergeron. Isso fez Ellison, que escreveu para Jornada nas estrelas, Além da imaginação e The Young Lawyers (Os jovens advogados), para citar apenas alguns, ficar um pouco maluco, na minha opinião. Mas se ele não fosse maluco, seria impossível respeitá-lo. Sua loucura é uma espécie de Coração Púrpura, assim como as úlceras de Joseph Wambaugh (Police Story). Não existe nenhum motivo que impeça um escritor de tirar seu sustento da televisão, na base da semana-sim-semana-não; tudo o que o escritor realmente precisa é de um padrão baixo de ondas alfa e uma concepção da escrita como o equivalente mental a arremessar engradados de refrigerantes na traseira de um caminhão da Coca-Cola.

Parte disso é resultado da legislação federal, e parte é a prova da máxima que afirma que o poder corrompe e que o poder absoluto corrompe absolutamente. A televisão está em quase todos os lares americanos e os interesses econômicos são enormes. O resultado é que a televisão vem se tornando mais e mais cautelosa ao longo dos anos. Transformou-se numa espécie de gato castrado velho e gordo, dedicado à preservação do status quo e ao conceito de PMC — Programação Minimamente Censurável. A televisão é, na verdade, como aquele garoto gorducho, fracote, que todos

nós tivemos como vizinho nas nossas infâncias, o garoto grandalhão, lerdo, que chorava se você lhe desse um cascudo, o garoto que sempre tinha cara de culpado quando a professora perguntava quem tinha colocado o camundongo na gaveta, o garoto que era sempre zoado, porque estava sempre com medo de ser zoado.

Agora, o fato mais simples da ficção de terror, não importando a mídia que você escolher... o fundamento da ficção de terror, pode-se dizer, é este: você tem que apavorar a plateia. Mais cedo ou mais tarde, você vai ter que vestir aquela máscara de monstro e dizer buu! Lembro-me de um empresário do New York Mets preocupado com a multidão que estava se formando fora do estádio: "Mais cedo ou mais tarde vamos ter que dar um espetáculo para essa gente, além de ficar só as enrolando", foi como expressou seu temor. O mesmo se aplica ao verdadeiro terror. O leitor não vai querer para sempre só sugestão e sombras que mais escondem do que revelam; cedo ou tarde, mesmo o grande Lovecraft tinha que descrever o que quer que estivesse espreitando na cripta ou na torre da igreja.

A maioria dos grandes diretores de cinema do gênero escolheu apresentar o terror logo de cara: enfiar um grande naco dele goela da plateia abaixo até ela quase engasgar, e então conduzi-la, atiçando-a, sugando cada milímetro de seu interesse psicológico, originado naquele pavor inicial.

A cartilha que todo aspirante a diretor de filme de terror segue neste sentido é, como era de se esperar, o filme de terror definitivo do período em questão — Psicose, de Alfred Hitchcock. Eis aqui um filme onde o sangue foi mostrado ao mínimo e o terror ao máximo. Na famosa cena do chuveiro vemos Janet Leigh e vemos a faca; mas nunca chegamos a ver a faca cravada em Janet Leigh. Você pode pensar ter visto, mas não viu. Foi a sua imaginação que viu, e este é o grande triunfo de Hitchcock. Todo o sangue que vemos no chuveiro está descendo pelo ralo.[59]

Psicose nunca foi exibido no horário nobre de uma TV aberta, mas se aqueles 45 segundos do chuveiro fossem cortados, o filme quase poderia se transformar num filme "feito para a TV" (em termos de conteúdo, eu quero dizer; em termos de estilo, está a anos-luz dos filmes para TV). Com efeito, o que Hitchcock faz é nos servir um belo bife malpassado de terror antes da metade do filme. O resto, até mesmo o clímax, na verdade não passa de uma brisa. E sem aqueles 45 segundos, o filme se torna quase enfadonho. A despeito de sua reputação, Psicose é um filme de terror admiravelmente limitado; Hitchcock até preferiu filmá-lo em preto e branco, de forma que o sangue na cena do chuveiro não se parecesse nem um pouco com sangue, e um boato que sempre vem à tona — quase certamente mentiroso —, é que Hitch brincou com a ideia de realizar o filme em cores — exceto pela cena do chuveiro, que seria em preto e branco.

À medida que penetramos na discussão do terror na TV, sempre mantenha o seguinte fato ao alcance da mão: a televisão, na verdade, pediu

o impossível de seu punhado de programas de terror — horrorizar sem horrorizar de verdade, causar o terror sem realmente aterrorizar, vender às audiências o chiado da frigideira sem o bife.

Eu disse anteriormente que poderia racionalizar, se não desculpar, a realidade da televisão de Ellison e da minha própria. E a racionalização retorna ao que eu já havia dito sobre os filmes realmente ruins. Não há dúvida de que a televisão está por demais homogeneizada para despejar qualquer coisa tão agradavelmente ruim quanto A invasão das aranhas gigantes, com seu Volkswagem coberto de pelos, entretanto, vez por outra, o talento consegue surgir e aparece alguma coisa boa... e mesmo se esse algo não for inteiramente bom, como Encurralado, de Spielberg, ou Alguém me vigia, de John Carpenter, o espectador pode ao menos encontrar um raio de esperança. Crianças, mais do que adultos, estão no encalço deste gosto específico, a esperança jorra eternamente no seio do fã de terror e de fantasia. Você sintoniza esperando, quase sem sombra de dúvidas, que vai ser ruim, ainda assim torcendo contra a esperança — irracionalmente — para que seja bom. A excelência raramente ocorre, embora uma vez ou outra surja um programa que vá contra as estatísticas e produza algo de interessante, como o filme para a televisão da NBC de fins de 1979, Os extraterrestres estão chegando. Vez por outra, nos são dados alguns raios de esperança...

E com essa esperança para nos livrar do desespero, como um talismã, vamos fazer nossa visita. Feche os olhos enquanto dançamos através desse tubo de catódio, que tem o mau hábito de primeiro hipnotizar para depois anestesiar.

Pergunte a Harlan.

2

Provavelmente, a melhor série de terror já transmitida pela TV foi Impacto, apresentada pela NBC de setembro de 1960 até o verão de 1962 — na verdade, apenas duas temporadas, mais as reapresentações. Foi um período anterior à televisão começar a enfrentar uma crescente barreira de críticas a respeito de sua representação da violência, uma barreira que, na realidade, começou com o assassinato de John Kennedy, tornou-se mais intensa com o assassinato de Richard Kennedy e Martin Luther King e, finalmente, fez com que essa mídia se dissolvesse em um oceano de sitcoms — a história mostra que a dramaturgia televisiva finalmente desistiu dos fantasmas e desceu a cortina em meio aos gritos de “Nããão, nããão!”.

Os contemporâneos de Impacto também eram banhos de sangue semanais; foi a época de Os intocáveis, estrelado por Robert Stack como o imbatível Elliot Ness, e mostrando as violentas mortes de um sem-número

de desordeiros (1959-1963), Peter Gunn (1958-1961) e Cain's Hundred (Os 100 procurados de Cain) (1961-1962), para citar apenas alguns. Foi a era violenta da televisão. Como resultado, das fracas 13 primeiras semanas, Impacto foi capaz de se transformar em algo mais que a imitação vulgar d e Suspense, para o que ele foi aparentemente criado (os primeiros episódios traziam maridos traídos tentando hipnotizar suas esposas para que elas caminhassem até a ponta de desfiladeiros, envenenando a Tia Marta para herdar sua fortuna, de forma que as dívidas de jogo pudessem ser pagas, e todo esse tipo de enredo enfadonho) e ganhou uma tenebrosa vida própria. Durante o curto período de sua exibição entre janeiro de 1961 e abril de 1962 — talvez 56 de seu total de 78 episódios —, ele foi realmente ímpar, e seu formato nunca mais foi utilizado novamente na televisão.

Impacto era um programa no formato de antologia (como todos os programas de TV de terror sobrenatural que gozaram o mínimo de sucesso), apresentado por Boris Karloff. Karloff já aparecera antes na TV logo depois da onda de terror da Universal entre o princípio e meados dos anos 1930 dar lugar, aos poucos, à série de comédias do final dos anos 1940. Este programa, apresentado pela então recém-criada rede ABC, teve vida breve ao longo do outono de 1949. Chamava-se originalmente Starring Boris Karloff (Estrelando Boris Karloff), não se deu melhor após a mudança de título para Mystery Playhouse Starring Boris Karloff (Teatro de Mistério Estrelado por Boris Karloff), e depois foi cancelado. No tom e na atmosfera, entretanto, era surpreendentemente semelhante ao Impacto, surgido 11 anos mais tarde. Eis aqui o resumo de uma trama de Starring Boris Karloff, que poderia muito bem ter sido um episódio de Impacto:

> "Um carrasco inglês gosta demais do seu trabalho, seu salário é de cinco guinéus por enforcamento. Ele diverte-se com o estalar do pescoço das vítimas e com o balançar dos seus braços. Quando sua esposa grávida descobre sua verdadeira ocupação, abandona-o. Vinte anos mais tarde, o carrasco é chamado para executar um jovem, o que ele faz com prazer, apesar do fato de ele ter provas da inocência do jovem, e as mantém em segredo... Só então ele é confrontado por sua ex-esposa, que lhe diz que ele acabara de enforcar seu próprio filho. Encolerizado, ele a estrangula e é, consequentemente, levado à forca. Outro carrasco ganha os cinco guinéus de ouro."[60]

Esta trama é muito semelhante a um episódio da segunda temporada de Impacto. Neste, o executor era francês e responsável por um guilhotina em vez de uma forca, e é apresentado como um homem de caráter solidário (apesar de seu trabalho aparentemente não afetar seu apetite; ele é uma montanha). Ele tem que executar um assassino particularmente sórdido no dia seguinte ao amanhecer. No entanto, o assassino ainda não perdeu as esperanças; sua namorada conquistou a afeição do carrasco e os

dois esperam levar vantagem de um velho buraco na lei (e eu diria aqui que não tenho a menor ideia se esse buraco é genuíno ou simplesmente um artifício da trama de Cornell Woolrich, que escreveu a história), que diz que no caso de o carrasco morrer no dia em que ele tem que executar o prisioneiro, este pode ser libertado.

A moça serve ao carrasco um café da manhã gigantesco, regado a um veneno muito forte. Ele come cheio de entusiasmo, como sempre, e então vai para a prisão. Está no meio do caminho quando é atingido pelas primeiras pontadas de dor. O resto do episódio é um frio exercício de suspense, enquanto a câmera corta para a cela do homem condenado e de volta para a caminhada agonizante do executor pelas ruas de Paris, repetidas vezes. O executor é, obviamente, uma personalidade do tipo A, e está determinado a cumprir o seu dever.

Alcança a prisão e cai a meio caminho do cadafalso... vai então se rastejando até a guilhotina. O prisioneiro é trazido para fora no apropriado camisolão branco de colarinho aberto (o roteirista leu, certamente, Um conto de duas cidades), e os dois se encaminham para a guilhotina. Já no fim de suas forças, o executor ainda consegue colocar a cabeça do prisioneiro desesperado no suporte e posicioná-la sobre o receptáculo, antes de cair morto, duro como pedra.

O prisioneiro condenado à morte, ajoelhado com sua bunda para cima — parecendo um peru agarrado na fenda de uma cerca de madeira —, começa a gritar que está livre! Livre, estão me ouvindo? Ha-ha-ha! O médico que estava ali, para atestar a morte do condenado, se vê na obrigação de cumprir seu dever em relação ao que outrora fora o executor. Não encontra o pulso quando o pega em suas mãos — entretanto, quando deixa cair o pulso do executor, ele bate na alavanca da guilhotina. A lâmina cai — thud! A tela escurece, e ficamos na certeza de que a dura justiça se cumpriu.

Karloff estava com 64 anos no princípio do segundo ano de exibição de Impacto e sua saúde já não era das melhores; sofria de dores crônicas de coluna e precisava utilizar pesos para permanecer de pé. Algumas dessas enfermidades eram tão antigas quanto sua primeira aparição no cinema, como o monstro de Frankenstein em 1932. Ele começou a não participar de todos os programas — muitos dos astros convidados de Impacto eram meros tapa-buracos, que continuaram sendo ilustres desconhecidos (um desses astros convidados, Reggie Nalder, interpretou o papel do vampiro Barlow na versão para a TV da CBS para 'Salem) — mas os fãs irão se lembrar de algumas ocasiões memoráveis em que ele o apresentou (The Strange Door, por exemplo). A velha magia estava ainda lá, intacta. Lugosi pode ter acabado sua carreira na miséria e na pobreza, mas Karloff, apesar de alguns vexames, como Frankenstein 70, saiu da mesma forma que entrou: como um gentleman.

Produzido por William Frye, Impacto foi o primeiro programa de televisão a descobrir a mina de ouro naquelas velhas edições da Weird Tales, cuja memória foi mantida viva, até então, principalmente no coração

dos fãs, por algumas poucas antologias de brochura de má qualidade e, naturalmente, naquelas antologias de edição limitada da Arkham House. Uma das coisas mais significativas sobre a série Impacto, da perspectiva do fã de terror, é que ela começava a depender cada vez mais do trabalho de escritores que haviam publicado naquelas "revistinhas de terror"... Os escritores que, durante as décadas de 1920, 1930 e 1940, começaram a desviar o terror do canal das histórias de fantasma do período vitoriano e edwardiano, no qual se mantiveram por tanto tempo, para a direção da nossa percepção moderna do que seja a história de terror e ao que ela deve se propor. Robert Bloch foi representado por The Hungry Glass (O espelho faminto), história em que os espelhos de uma velha casa abrigam um terrível segredo; Pigeons from Hell (Pombos infernais), de Robert E. Howard, uma das melhores histórias de terror do século XX, foi adaptada e permanece como a favorita de muitos que se lembram de Impacto com carinho.[61] Outros episódios incluem A Wig for Miss DeVore (Uma peruca para a senhorita DeVore), no qual uma peruca ruiva mantém uma atriz magicamente jovem... até os últimos cinco minutos do programa, quando ela perde a peruca — e todo o resto. O rosto enrugado e cadavérico de Miss DeVore; o rapaz tropeçando às cegas pelas escadas da decadente mansão com uma machadinha enterrada em sua cabeça (Pigeons from Hell); o sujeito que vê o rosto de seus colegas transformados em terríveis monstruosidades quando coloca um par de óculos especiais (The Cheaters [Os trapaceiros], adaptado de uma outra história de Bloch) — tudo isso pode não ser considerado arte refinada, mas vemos em Impacto aquelas qualidades apreciadas acima de todas as outras pelos fãs do gênero: um enredo literário unido ao desejo genuíno de assustar o público até a medula.

Anos depois de Impacto, uma produtora associada à NBC — a rede responsável pela transmissão de Impacto — escolheu três histórias do meu livro de contos de 1978, Sombras da noite, e me convidou para fazer o roteiro. Uma dessas histórias chamava-se Strawberry Spring (Primavera dos morangos), sobre um assassino psicopata ao estilo de Jack, o Estripador, que fica perambulando pelo campus de uma universidade. Aproximadamente um mês após eu ter-lhes entregue o argumento, recebi um telefonema de um careta do Departamento de Diretrizes da NBC (leia-se: Departamento de Censura). A faca que meu assassino usava para cometer seus assassinatos tinha que sair, disse o careta. O assassino podia ficar, mas a faca tinha que sair. Facas são fálicas demais. Sugeri transformar o estripador num estrangulador. O careta demonstrou grande entusiasmo. Desliguei o telefone, sentindo-me um sujeito brilhante, e transformei o estripador em estrangulador. O argumento acabou ficando de fora da grade de programação graças ao Departamento de Diretrizes, com estrangulador e tudo. O veredicto final foi: muito intenso e apavorante.

Acho que nenhum deles se lembrava de Patricia Barry em A Wig for Miss DeVore.

3

Tela preta na TV.

Então aparece uma imagem — uma espécie de imagem — mas, a princípio, está girando rápido demais. Então a TV começa a perder o controle do horizontal.

Preto de novo, quebrado apenas por uma estreita faixa branca, oscilando hipnoticamente.

A voz que acompanha tudo isso é calma, racional.

"Não há nada de errado com seu aparelho de televisão. A transmissão está sob controle. Podemos controlar o vertical. Podemos controlar o horizontal. Na hora seguinte, controlaremos tudo o que você vê e ouve. Você vai assistir ao drama que atinge as profundezas da sua mente até a... Quinta Dimensão."

Aparentemente ficção científica, mas, na verdade, um programa de terror, Quinta Dimensão foi, talvez, depois de Impacto, o melhor programa do seu estilo a passar na rede de televisão. Os puristas vão gritar que isso é um absurdo, uma blasfêmia; que nem mesmo Impacto é páreo para o imortal Além da imaginação. Que Além da imaginação é quase imortal é uma coisa que eu não vou nem discutir; nas grandes cidades, como Nova York, Chicago, Los Angeles e São Francisco, a tendência é que seja exibido eternamente, aleluia, até o fim dos tempos, encaixado na sua cadeira cativa, logo após o último noticiário da noite e antes do Clube PTL. Talvez somente aqueles seriados cenozoicos como I Love Lucy e My Little Margie possam competir com Além da imaginação, naquela meia-vida preta e branca, embaçada, que só a televisão permite.

Entretanto, a não ser por uma dúzia de notáveis exceções, Além da imaginação teve muito pouco a ver com a espécie de ficção de terror com a qual estamos lidando aqui. Foi um programa que se especializou em histórias de fundo moral, muitas delas dissimuladas (como aquela em que Barry Morse compra um piano que faz com que seus convidados revelem suas intimidades; o piano termina por fazer com que ele admita que é um egoísta de merda); muitas outras bem-intencionadas, mas simplistas e ingênuas de doer (como aquela em que o sol deixa de surgir porque a atmosfera da injustiça humana tornou-se muito negra, meus amigos, muito negra — o anunciante do rádio relata com gravidade que as coisas estão especialmente pretas sobre Dallas e Selma, no Alabama... Sacaram? Sacaram?). Outros episódios de Além da imaginação foram, na verdade, pouco mais que resgates sentimentais de velhos temas do sobrenatural: Art Carney descobre, no final das contas, que ele é realmente Papai Noel; o viajante cansado (James Daly) encontra paz numa pequena cidade bucólica e idílica, chamada Willoughby.

Além da imaginação acertava ocasionalmente notas de terror — as melhores das quais ainda reverberam mesmo anos depois — e vamos discutir algumas delas antes de terminar de discutir a Caixinha Mágica. Mas

para uma maior clareza de conceitos, Além da imaginação realmente não poderia ser comparado a Quinta dimensão, cuja exibição durou entre setembro de 1963 e janeiro de 1965. O produtor-executivo do programa era Leslie Stevens; seu assistente de produção, John Stefano, que escreveu o roteiro para Psicose, de Alfred Hitchcock, e um pequeno e tenebroso exercício de terror chamado Eye of the Cat (Olho do gato), um ano ou dois mais tarde. A visão que Stefano tinha do que os programas deveriam ser era exatamente clara. Cada episódio, insistia ele, tinha que ter um "urso" — alguma espécie de criatura monstruosa que deveria aparecer antes que a programação terminasse à meia-noite e meia. Em alguns casos, esse "urso" não era perigoso por natureza, mas você podia apostar que, antes do fim do programa, alguma força exterior — quase sempre um cruel cientista louco — teria feito com que ele enlouquecesse. Meu monstro favorito de Quinta Dimensão surgiu literalmente do assoalho — em um episódio intitulado, para a surpresa geral, It Came Out of the Woodwork (Ele surgiu do assoalho) — e foi sugado pelo aspirador de pó de uma dona de casa, onde começou a crescer, crescer... e crescer.

Outros "ursos" incluíram um mineiro galês (interpretado por David McCallum) que entra numa viagem evolutiva para cerca de dois milhões de anos no futuro. Retorna com uma cabeça enorme e careca, na qual seu rosto pálido e doentio parece ter encolhido, destruindo tudo o que vê pela frente. Harry Guardino foi perseguido por uma gigantesca "criatura de gelo"; os primeiros astronautas a pisar em Marte, em um episódio escrito por Jerry Sohl (escritor de ficção científica talvez mais bem conhecido por seu livro Costigan's Needle [A agulha de Costigan]), são ameaçados por uma gigantesca serpente de areia. No episódio-piloto, The Galaxy Being (O ser das galáxias), uma criatura constituída de energia pura é absorvida acidentalmente por uma antena de rádio na Terra e é finalmente destruída por uma sobrecarga (percebem-se sombras daquele velho filme com Richard Carlson, The Magnetic Monster [O montro magnético]). Harlan Ellison escreveu dois episódios, Soldier (Soldado) e Demon with a Glass Hand (Demônio com uma mão de vidro) — este último considerado pelo editor da Enciclopédia de ficção científica e também por outros, talvez o melhor episódio da série, que também teve muitos argumentos escritos por Stefano, e um de autoria de um jovem chamado Robert Towne, que mais adiante escreveria Chinatown.[62]

O cancelamento de Quinta dimensão deveu-se mais à estupidez na programação por parte da emissora-mãe, a ABC, que a qualquer falta de interesse, mesmo tendo o programa se tornado um pouco pior na segunda temporada, após a saída de Stefano. Até certo ponto, pode-se dizer que, quando Stefano saiu, levou todos os bons monstros junto. A série nunca mais foi a mesma. Ainda assim, um bom número de programas conseguiria não ser cancelado a despeito de uma programação ruim (a TV é, afinal de contas, um meio de comunicação meio ruim, mesmo). Mas quando a ABC trocou Quinta dimensão do seu horário original nas noites de segunda-feira,

onde ele competia com dois programas de gincanas insossos, para as noites de sábado — noite em que a audiência jovem, à qual Quinta dimensão visava, estava ou no cinema ou simplesmente dando uma volta —, a série começou a sair de cena aos poucos.

Tínhamos falado brevemente sobre o corporativismo, mas o único programa de fantasia que pode ser visto regularmente nas estações de televisão independentes é Além da imaginação, que era, sob todos os aspectos, um programa não violento. Impacto pode ser visto, de madrugada, em algumas regiões das grandes cidades, que possuem uma ou mais dessas estações independentes, mas ver Quinta dimensão passando em algum lugar é muito mais raro. Apesar de ter sido apresentada, em sua primeira temporada, no que é hoje considerado "horário da família", uma mudança de filosofia transformou-o num daqueles programas delicados para as independentes, que se sentiam mais seguras exibindo sitcoms, programas de perguntas e respostas e filmes (para não mencionar o velho "coloque-suas-mãos-sobre-o-aparelho-de-televisão, irmão-e-você-será-curado!").

E, a propósito, se você conseguir captá-lo em sua região, sintonize o velho Betamax e envie o catálogo completo para o meu editor. Pensando melhor, não. Talvez seja ilegal. Mas faça questão de saboreá-lo enquanto é tempo; como Impacto, Quinta dimensão não será exibido novamente. Até O maravilhoso mundo da Disney sairia do ar, depois de 26 anos.

4

Não podemos dizer do sublime ao ridículo porque a televisão raramente produz o sublime, e, no caso das séries, a TV nunca o produziu. Digamos, em vez disso, do hábil ao ignóbil.

Kolchak: demônios da noite.

Disse anteriormente, neste capítulo, que a televisão era demasiado homogeneizada para criar qualquer coisa que fosse realmente ruim, mas tivesse seu charme; a série Kolchak: demônios da noite, da ABC, é a exceção que prova a regra.

Não estou falando do filme, lembre-se disso. O filme Pânico e morte na cidade (The Night Stalker) foi um dos melhores já realizados para a televisão. Foi baseado em um tenebroso romance de terror, The Kolchak Tapes (Os arquivos Kolchak), de Jeff Rice — o romance foi lançado em brochura, após o manuscrito ter ido parar na mesa do produtor Dan Curtis e se tornar a base do filme.

Vou fazer um pequeno desvio aqui, se vocês não se importam. Dan Curtis associou-se ao campo do terror como produtor do que deve ter sido a mais estranha novela já exibida pela TV: Sombras Tenebrosas. Ela se transformou em algo parecido com uma febre durante os dois últimos anos

de sua exibição. Concebida originalmente como uma espécie de gótico leve para moças de família, gênero tão popular nos livros da época (que foi depois substituído por aquelas histórias de amor românticas e selvagens, à la Rosemary Rogers, Katherine Woodiwisis e Lauren McBain), ela acabou se transformando — assim como Impacto — em algo bastante diferente daquilo que foi inicialmente pretendido. Sombras Tenebrosas, nas mãos inspiradas de Curtis, tornou-se uma espécie de hora do chá sobrenatural do chapeleiro maluco (até passava na tradicional hora do chá, quatro da tarde), e os telespectadores hipnotizados eram conduzidos a um panorama tragicômico do inferno — uma combinação estranhamente evocativa do Nono Círculo do Inferno de Dante e Spike Jones. Um dos membros da abastada família Collins, Barnabas Collins, era vampiro. Foi interpretado por Jonathan Frid, que se tornou uma celebridade da noite para o dia. Infelizmente, sua celebridade foi tão duradoura quanto a de Vaughan Meader (e se você não se lembra de Vaughan Meader, envie-me um cartão-postal selado e com o seu endereço, que irei esclarecê-lo).

Você sintonizava diariamente em Sombras tenebrosas, convencido de que as coisas não poderiam ficar mais loucas... e de alguma maneira ficavam. Houve uma vez em que todo o elenco foi transportado de volta ao século XVII, vestidos durante dois meses em trajes de época. Barnabas tinha um primo que era lobisomem. Outro primo era uma combinação de bruxo com súcubo. É claro que outras novelas também sempre tiveram suas formas confusas de loucura; minha favorita sempre foi o truque do filho. O truque do filho era o seguinte: uma das personagens da novela espera um bebê para março. Em julho, o bebê está com 2 anos, em novembro, com 6; em fevereiro seguinte estará em uma cama de hospital, em coma, após ter sido atropelado por um carro quando voltava para casa vindo da escola onde cursa a sexta série; e quando for março novamente, já será um rapaz de 18 anos e estará pronto para cair na farra, engravidar a filha da vizinha, tornar-se um suicida ou, quem sabe, anunciar, diante de seus horrorizados pais, que é homossexual. O truque do filho podia ser uma história de mundo alternativo de Robert Sheckley, mas, pelo menos, as personagens na maioria das novelas continuam mortas, após as máquinas do hospital serem desligadas (depois se segue um inquérito de quatro meses de duração com o sujeito que as desligou no banco dos réus por eutanásia). Os atores e atrizes que "morriam" pegavam seu último contracheque e saíam novamente para procurar emprego. Não era bem assim em Sombras Tenebrosas. Os mortos simplesmente voltavam como fantasmas. Era melhor que o truque do filho.

Depois Dan Curtis foi fazer dois filmes para cinema, baseados no enredo de Sombras tenebrosas e utilizando seu elenco de personagens mortos-vivos — esse salto da televisão para o cinema não foi o único de que se tem notícia (Zorro e Tonto é mais um caso), mas isso é raro, e os filmes, embora não fossem bons, eram certamente assistíveis. Foram realizados com estilo, inteligência e todos os baldes de sangue que Curtis não podia utilizar na televisão. Foram feitos, também, com uma tremenda

energia... características que ajudaram a fazer de Pânico e morte na cidade o filme para televisão de maior audiência daquela época. (Desde então esta marca foi superada oito ou nove vezes e um dos filmes que a ultrapassou foi o filme-piloto de — pasmem! — O barco do amor.)

O próprio Curtis é um homem marcante, quase hipnótico, amigável de uma maneira rude, quase abrasiva, capaz de raspar o cofre com seus projetos, mas de uma forma tão envolvente, que ninguém parece se importar. Um rebento da geração mais antiga e talvez mais arrojada dos cineastas de Hollywood, Curtis nunca teve problemas em decidir onde ficar. Se ele gosta de você, vai defendê-lo. Se não, você se torna um "bosta sem talento" (frase que sempre me agradou bastante e, depois de ler esta passagem, Curtis seria bem capaz de me ligar e usá-la para me descrever). Ele seria notável, se não por outra razão, porque foi o único produtor em Hollywood efetivamente capaz de fazer um filme tão assustador quanto Pânico e morte na cidade. O roteiro do filme foi escrito por Richard Matheson, que foi talvez o escritor para TV com maior noção de ritmo e talento dramático desde Reginald Rose. Curtis veio a fazer um outro filme com Richard Matheson e William F. Nolan, ainda amplamente discutido pelos fãs — Trilogy of Terror ,[63] com Karen Black. O episódio dentre as três histórias que compõem o filme mencionado com maior frequência é o último, baseado no conto de Matheson, Prey (Presa). Nele, a senhorita Black tem um brilhante desempenho solo, como uma mulher perseguida por uma pequenina boneca de vodu armada de uma lança. São 15 minutos sangrentos, envolventes, apavorantes, e talvez sejam o que melhor sintetiza o que estou tentando dizer a respeito de Dan Curtis: ele tem um talento imperturbável, bruto, para encontrar o ponto dentro de você onde se esconde o terror e apertá-lo com uma mão fria.

Pânico e morte na cidade é a história de um pragmático repórter chamado Carl Kolchak, que trabalha com furos jornalísticos em Las Vegas. Interpretado por Darren McGavin — seu rosto, de alguma maneira, ao mesmo tempo cansado, amedrontado, cínico e sabichão sob seu gasto chapéu de palha —, Kolchak é um personagem verossímil o suficiente, mais para Lew Archer do que para Clark Kent, dedicado, acima de tudo, a fazer uma grana na cidade dos cassinos.

Ele dá de cara com uma série de assassinatos que foram cometidos, aparentemente, por um vampiro, e envereda por um caminho que conduz mais e mais profundamente ao sobrenatural, envolvendo-se, ao mesmo tempo, em uma guerra pessoal contra os Poderes Estabelecidos em Vegas. No final, ele segue o vampiro até a velha casa que este transformara em seu covil e crava uma estaca em seu coração. A virada final do enredo é previsível, mas satisfatória da mesma maneira: Kolchak é desacreditado e despedido, cortado de um sistema onde não há espaço para vampiros nem em sua filosofia nem em suas relações públicas; consegue matar o vampiro (Barry Atwater), mas quem sai ganhando, no final das contas, é Las Vegas. McGavin, um ator talentoso, raramente esteve tão bem — e

verossímil — quanto em Pânico e morte na cidade.[64] É seu intenso pragmatismo que nos leva a acreditar no vampiro; se um cabeça-dura como Carl Kolchak pode acreditar, sugere o filme convincentemente, então deve ser verdade.

O sucesso de Pânico e morte na cidade não passou despercebido à ABC, que estava totalmente ávida por um sucesso naquela época antes de Mork, o Fonz, e todos aqueles outros grandes personagens que trilharam seu caminho até o topo. Consequentemente, logo surgiu uma continuação, A noite do estrangulador. Desta vez, os assassinatos estavam sendo cometidos por um médico que havia descoberto o segredo da vida eterna — desde que ele pudesse fazer cinco vítimas num intervalo de cinco anos para produzir uma nova dose do elixir. Aqui (o filme se passa em Seattle), os patologistas estavam omitindo o fato de que pequenos pedaços de carne humana em decomposição foram encontrados nos pescoços das vítimas de estrangulamento — o médico, vejam só, começava a apodrecer quando seu ciclo de cinco anos se aproximava do fim. Kolchak descobriu tudo que estavam escondendo e seguiu o monstro até o seu esconderijo, na pretensa "cidade secreta" de Seattle, uma parte subterrânea da velha Seattle que Matheson visitara durante umas férias em 1970.[65] E, desnecessário dizer, Kolchak conseguiu derrotar o médico zumbi.

A ABC decidiu que queria transformar em série as aventuras de Kolchak, chamada, previsivelmente, Kolchak: demônios da noite (Kolchak: The Night Stalker), que estreou numa sexta-feira, 13 de setembro de 1974. A série se arrastou durante uma temporada, e foi um total fracasso. Houve problemas de produção desde o começo. Dan Curtis, que havia sido a força propulsora por trás dos dois bem-sucedidos filmes para a televisão, não teve nenhuma participação na série (dentre os que perguntei, ninguém soube explicar o porquê). Matheson, que escrevera os dois filmes originais, não produziu nenhum dos roteiros da série. Paul Playden, o produtor original, pediu demissão antes de a série começar a ser exibida e foi substituído por Cy Chermak. A maior parte dos diretores era inexpressiva; os efeitos especiais eram feitos com baixíssimo orçamento. Um dos melhores efeitos, na minha opinião, o qual pelo menos se aproxima do Volkswagem coberto de pêlos de A invasão das aranhas gigantes, está no episódio intitulado O monstro de lama. Nele, Richard Kiel — que se tornaria famoso como o Mandíbula, em dois dos filmes de James Bond — caminhava por inúmeras ruelas da periferia de Chicago, com um zíper bem à mostra subindo pelas costas de seu traje de Monstro de Lama.

No entanto, o problema fundamental da série Kolchak: demônios da noite foi o mesmo que pode acometer qualquer série que lida com o sobrenatural ou o oculto, exceto por aquelas no formato de antologia: um completo fracasso na capacidade de suspender a descrença. Poderíamos acreditar em Kolchak uma vez, quando ele perseguia o vampiro em Las Vegas; com algum esforço, poderíamos até acreditar nele uma segunda vez, às voltas com o médico morto-vivo em Seattle. À medida que a série

seguiu adiante, ficou mais difícil. Kolchak sai para fazer a cobertura do último cruzeiro de um navio de luxo e descobre que um dos passageiros é um lobisomem. Vai cobrir a campanha política de um senador e descobre que o candidato tinha vendido sua alma ao diabo (e, levando em consideração Watergate e Abscam, eu quase não considero isso sobrenatural ou estranho). Kolchak também topa com um réptil pré-histórico no sistema de esgotos de Chicago (O guardião sobrenatural); um súcubo (Herança asteca); uma convenção de bruxas (A coleção Trevi); e, em um dos programas de gosto mais duvidoso já realizados por uma rede de televisão, um motoqueiro sem cabeça (Vingança do passado). A suspensão da descrença acaba se tornando completamente impossível — até mesmo, suspeita-se, para a equipe de produção, que começou a levar o pobre Kolchak mais e mais para a comédia. Em certo sentido, o que se viu nessa série foi uma versão galopante da Síndrome da Universal: do terror ao humor. Mas levou uns 18 anos para que os monstros da Universal Pictures passassem de um estado a outro; para Kolchak: demônios da noite, só foram precisos vinte episódios.

Como nos aponta Berthe Roeger, Kolchak: demônios da noite desfrutou um breve revival, de bastante sucesso, quando a série foi reapresentada como parte da programação da madrugada da CBS. A conclusão a que chega Roeger, entretanto, de que esse sucesso se deveu a algum mérito da série em si, me parece errônea. Se a audiência foi grande, suspeito que seja pela mesma razão por que o cinema sempre fica lotado na sessão de meia-noite de Reefer Madness (A loucura da erva). Falei anteriormente da canção de sereia das porcarias, e aqui está ela novamente. Suspeito de que as pessoas sintonizaram nele uma vez e não conseguiram acreditar como aquele negócio podia ser tão ruim, e continuaram sintonizando-o noite após noite para se certificar de que seus olhos não as estavam enganando.

Não estavam. Talvez somente Viagem ao fundo do mar, o début daquele apóstolo do desastre, Irwin Allen, pode competir com Kolchak no páreo do fracasso total. Ainda assim, temos que nos lembrar que nem mesmo Seabury Quinn, com sua série sobre Jules de Gradin na Weird Tales, foi capaz de manter de forma bem-sucedida o formato centrado em um único personagem, e Quinn era um dos escritores mais talentosos da era das revistas de terror. Kolchak: demônios da noite (que ficou conhecido durante o período de sua exibição pelos entendidos como Kolchak e o monstro da semana), entretanto, tem um certo lugar no meu coração — um lugar bem pequeno, eu sei — e nos corações de um grande séquito de fãs. Há algo de infantil e vulgar na sua ruindade.

"Existe uma quinta dimensão além daquelas conhecidas pelo homem. É uma dimensão tão vasta quanto o espaço e tão desprovida de tempo quanto o infinito. É o espaço intermediário entre a luz e a sombra, entre a ciência e a superstição, e se encontra entre o abismo dos temores do homem e o cume de seu conhecimento. É a dimensão da fantasia. É um lugar que chamamos de zona... Além da Imaginação."

Com esta invocação bastante vibrante — mas que não soava nada vibrante na fala comedida e quase casual de Rod Serling —, os espectadores eram convidados a adentrar um outro mundo fantasticamente ilimitado... e eles entraram. Além da imaginação foi apresentado pela CBS de outubro de 1959 até o verão de 1965 — do torpor da administração de Eisenhower até a determinação de Johnson pela participação dos Estados Unidos na Guerra do Vietnã, o primeiro dentre os longos verões quentes nas cidades americanas, e o advento dos Beatles.

De toda a dramaturgia já exibida na televisão americana, esse programa foi um dos que mais se aproximaram de desafiar uma análise geral. Não se tratava de um programa de faroeste nem policial (ainda que algumas das tramas tivessem o formato de faroestes ou polícia e ladrão); não era propriamente um programa de ficção científica (apesar de The complete directory to prime time network TV shows [Dicionário completo de programas do horário nobre das redes de TV] o categorizar desta forma); não era uma comédia (ainda que alguns dos episódios fossem engraçados); também não era propriamente um programa sobre o oculto (ainda que algumas histórias sobre o oculto aparecessem frequentemente — por mais peculiares que fossem), tampouco era sobrenatural. Era único, e em grande parte este fato sozinho explica por que toda uma geração é capaz de associar o programa de Serling com o início dos anos 1960... pelo menos, da forma como eles são relembrados.

Rod Serling, o criador do programa, tornou-se conhecido na época referida como a "idade de ouro" da televisão — ainda que tenha sido batizada dessa forma graças à carinhosa lembrança de programas antológicos, como Studio One, Playhouse 90 e Clímax, e à capacidade de se esquecer bombas como Mr. Arsenic, Hands of Mystery, Doorway to Danger e Doodles Weaver, programas exibidos na mesma época e que, em comparação, fazem os atuais Vegas e That's Incredible parecer pérolas da TV americana. A televisão nunca teve, na verdade, sua época áurea; apenas bons e irregulares momentos.

Não obstante, a televisão deu origem a surtos isolados de qualidade, e três dos primeiros programas de Serling — Patterns, The Comedian e Réquiem para um peso pesado — formam uma grande fatia daquilo a que os espectadores de televisão se referem quando falam de uma "idade de ouro"... ainda que Serling não estivesse de forma alguma sozinho. Havia outros, incluindo Paddy Chayesfsky (Marty) e Reginald Rose (Doze homens e uma sentença), que contribuíram para esse ouro de mentira.

Serling era filho de um açougueiro de Binghamton, Nova York, ganhou as Luvas de Ouro no boxe (tendo somente 1,64m, a categoria de Serling era

peso-mosca) e foi soldado paraquedista durante a Segunda Guerra Mundial. Começou a escrever (sem sucesso) na universidade e continuou escrevendo (sem sucesso) para uma estação de rádio em Cincinnatti. "Essa experiência foi frustrante", relatou Ed Naha em sua amável descrição da carreira de Serling. "Suas personagens introspectivas foram atacadas por (...) executivos que queriam 'que seu pessoal tivesse os pés no chão!'" Serling relembrou este período anos mais tarde: "O que aqueles caras queriam não era um escritor, mas um peão."[66]

Serling abandonou o rádio e começou a trabalhar como freelance. Seu primeiro sucesso deu-se em 1955 (Patterns – Padrões — , estrelado por Van Heflin e Everett Sloane, a história de um jogo sujo de poder dentro de uma corporação e o resultante esmagamento moral de um executivo — a telenovela levou Serling a ganhar seu primeiro Emmy) e ele nunca olhou para trás... mas, de alguma maneira, também nunca seguiu em frente. Escreveu alguns longa-metragens — Assalto a um transatlântico foi, com certeza, o pior deles; O planeta dos macacos e Sete dias em maio foram dois dos melhores — mas a televisão era o seu lugar e Serling, na verdade, nunca a superou, como o fez Chayefsky (Hospital, Network). A televisão era sua casa, onde ele estava mais confortável. Assim, após um hiato de cinco anos após a retirada do ar de Além da imaginação, ele retornou à tela da TV, desta vez como o apresentador de Galeria do terror. O próprio Serling expressava seus sentimentos de dúvida e angústia a respeito de seu profundo envolvimento com este meio de comunicação medíocre. "Deus sabe", ele disse em sua última entrevista, "quando olho para trás, para trinta anos como escritor profissional, sinto-me como que pressionado a escrever algo importante. Algumas coisas são literárias, outras são interessantes, algumas são classudas, mas pouquíssimas são importantes".[67]

Serling, ao que parece, viu em Além da imaginação uma maneira de permanecer independente e manter vivos os seus ideais relativos à televisão, após o cancelamento dos prestigiosos programas dramáticos do fim dos anos 1950 e início dos 1960. E, até certo ponto, creio que ele tenha sido bem-sucedido. Sob a máscara reconfortante do "é apenas faz de conta", Além da imaginação foi capaz de lidar com questões como o fascismo (He Lives [Ele vive], estrelado por Dennis Hopper, no papel de um jovem neonazista guiado pela sombra de Adolf Hitler), histeria de massa braba (O monstro da rua Mapple) e mesmo o coração das trevas de Joseph Conrad — raras vezes um programa de televisão ousou apresentar a natureza humana sob um prisma tão desagradável e revelador quanto o utilizado em O abrigo, no qual um grupo de vizinhos de subúrbio, de uma rua qualquer dos Estados Unidos, é reduzido a um bando de animais, na disputa por um abrigo abandonado, durante uma crise nuclear.

Outros episódios geraram uma espécie de desconforto existencial, que nenhuma outra série foi capaz de igualar. Houve, por exemplo, Tempo suficiente, estrelado por Burgess Meredith[68] como um bancário míope, que

nunca conseguia encontrar tempo suficiente para ler. Sobrevive a um ataque da bomba atômica por estar lendo no subsolo do banco quando a bomba cai. Meredith fica maravilhado com o holocausto: terá, finalmente, todo o tempo para ler que um homem jamais poderia desejar. Infelizmente, ele quebra seus óculos poucos minutos após chegar à biblioteca. Um dos preceitos morais de Além da imaginação parece ter sido que um pouco de ironia faz bem à saúde.

Se Além da imaginação tivesse se curvado à televisão, como aconteceu no período entre 1976 e 1980, teria, indubitavelmente, desaparecido após seis a nove episódios da primeira temporada. Sua audiência foi baixa a princípio... muito baixa. Estava competindo com um seriado policial bastante popular da ABC, The Detectives (Os detetives), de Robert Taylor, e outro programa ainda mais popular, Gillete Cavalcade of Sports, da NBC — o programa que o convidava a colocar os pés para cima e assistir a lutadores como Carmem Basilio e Sugar Ray Robinson terem suas faces transfiguradas.

Mas a televisão se movia mais lentamente naquela época, e a programação era menos anárquica. A primeira temporada de Além da imaginação foi de 36 episódios de meia hora, e lá pela metade dessa temporada, a audiência começou a subir, auxiliada pelo bom e velho boca a boca e pelas ótimas resenhas que recebeu. As resenhas tiveram seu papel no sentido de auxiliar a CBS a decidir que eles tinham um produto de valor potencial muito grande, um "programa de prestígio".[69] Entretanto, os problemas continuaram. O programa tinha dificuldades em encontrar um patrocinador fixo (coisa do passado, lembre-se, quando os dinossauros povoavam a Terra e o tempo na televisão era barato o bastante para permitir que um único patrocinador custeasse um programa inteiro — como aconteceu com GE Theater, Alcoa Playhouse, The Voice of Firestone, The Lux Show, Coke Time e inúmeros outros. Até onde sabe este escritor, o último dos programas a ser inteiramente custeado por apenas uma empresa foi Bonanza, pela General Motors) e a CBS começou a acordar para o fato de que Serling não havia jogado nenhum de seus trunfos, mas os estava guardando em nome da fantasia.

Durante aquela primeira temporada, Além da imaginação apresentou O sonho, a primeira contribuição do falecido Charles Beaumont ao seriado, e Terceiro planeta do Sol, de Richard Matheson. O artifício deste último — em que o grupo de protagonistas não está escapando da Terra, e sim para a Terra — já está mais do que batido hoje em dia (explorado de forma mais notável pelo seriado Galáctica, astronave de combate), mas a maioria dos telespectadores se lembra do impacto daquele final até hoje. É o episódio que marca o momento no qual muitos telespectadores ocasionais se transformaram em fãs devotos. Aqui, pela primeira vez, estava algo Completamente Novo e Diferente.

Na metade da terceira temporada, Além da imaginação foi cancelado (a versão de Serling) ou arquivado devido a problemas insolúveis nos

horários da programação (a versão da CBS). Seja como for, ele voltou no ano seguinte como um programa de uma hora de duração. Em seu artigo, Rod Serling's Dream (O sonho de Rod Serling), diz Ed Naha: "Aquele 'algo de diferente' que o Além da imaginação mais longo trouxe acabou sendo, na verdade, nada mais do que tédio. Após 13 episódios rejeitados pelo público, o Além da imaginação com sessenta minutos de duração foi cancelado."

E dessa vez foi cancelado mesmo — retornando novamente para uma última temporada, na sua maior parte ruim, de volta ao formato de meia hora — mas, será que foi mesmo por causa do tédio? Na minha opinião, os episódios de uma hora de duração de Além da imaginação incluíram alguns dos melhores de toda a sua carreira. Houve o Túmulo submerso, no qual a tripulação de um destróier da Marinha ouve fantasmas fazendo barulhos dentro de um submarino submerso, O emissário do inferno; Figuras de cera (uma das poucas incursões de Além da imaginação no verdadeiro terror — contava a história de um porteiro de um museu de cera, interpretado por Martin Balsam, que descobre que as peças da Ala dos Assassinos ganharam vida); e Miniature, estrelado por Robert Duvall em um roteiro de Charles Beaumont, sobre um homem que foge de volta ao alegre século XIX.

Como nos aponta Naha, durante esta última temporada, "ninguém na CBS estava se importando com a série". Chega a dizer que a ABC, que obtivera algum sucesso com Quinta dimensão, começou a "paquerar" Serling, considerando a possibilidade de ele fazer uma sexta temporada com eles. Serling recusou. "Acho que tudo que a ABC queria era um passeio semanal ao cemitério", disse ele.

Para Serling, a vida nunca mais foi a mesma. O jovem intempestivo que escrevera Patterns (Padrões) começou a fazer comerciais para a televisão — ouvia-se aquela voz inconfundível anunciando pneus e remédios para gripe de um jeito bizarro que lembrava o lutador decadente de Réquiem para um peso pesado que acaba participando de lutas arranjadas. E em 1970 ele começa a fazer aquele "passeio semanal ao cemitério", não na ABC, mas na NBC, como apresentador e algumas vezes escritor do Galeria do terror. A série foi inevitavelmente comparada com Além da imaginação, a despeito do fato de que Galeria era, na verdade, um Impacto diluído, com Serling no papel de apresentador de Boris Karloff.

Não sobrou a Serling nada do controle da criatividade que possuía enquanto comandava Além da imaginação. (Reclamou em dado momento que o estúdio estava tentando transformar Galeria do terror "em Mannix com uma mortalha"). Apesar de tudo, o programa produziu alguns episódios interessantes, incluindo as adaptações de Vento frio e O modelo de Pickman, de H. P. Lovecraft. Também apresentou um episódio que pode ser considerado um dos mais aterrorizantes já exibidos na televisão: A lacraia, baseado num conto de Oscar Cook — onde uma lacraia entra na orelha de um sujeito e começa a — glup! — abrir seu caminho comendo o cérebro dele, deixando o homem em um estado torturante e árduo de agonia (a explicação fisiológica para isto, já que o cérebro não tem nervos, não é nunca dada). Dizem a ele que há uma chance em um bilhão de que o

incômodo bichinho consiga roer uma trilha direto até a outra orelha e encontrar a saída; mas é muito mais provável que ele continue mastigando em círculos lá dentro, até que o sujeito enlouqueça... ou cometa suicídio. O espectador fica imensamente aliviado quando o quase impossível acontece e a lacraia realmente sai do outro lado... e então vem a sacada: a lacraia era fêmea. E colocou ovos lá dentro. Milhões deles.

A maioria dos episódios de Galeria do terror não era mais que morna, e a série foi cancelada depois de se arrastar aos trancos e barrancos durante três árduos anos. Foi a última vez que Serling apareceu nas telas.

"Quando completou 40 anos", diz Naha, "Serling fez seu primeiro salto de paraquedas desde a Segunda Guerra Mundial". Os motivos de Serling? "Eu fiz isso", disse ele, "para provar que não estava velho". Mas ele parecia velho; uma comparação entre as fotos de publicidade das primeiras temporadas de Além da imaginação e aquelas tiradas nos cenários, em sua maioria ridículos, de Galeria do terror, mostra uma mudança quase chocante. O rosto de Serling tornara-se enrugado, seu pescoço flácido; é o rosto de um homem que foi praticamente dissolvido pelo vitríolo da televisão. Em 1972, ele recebeu um repórter em seu estúdio, cujas paredes estavam cobertas de resenhas de Réquiem, Patterns (Padrões) e de outros programas do começo de sua carreira.

"Às vezes venho aqui só para olhar", disse ele, "não recebo críticas como estas há anos. Agora entendo por que as pessoas guardam álbum de recortes — é só para provar a si mesmas que tudo aconteceu de verdade". O homem que pulou de um avião em seu aniversário de 40 anos para se provar que não estava velho refere-se constantemente a si mesmo como velho na entrevista a Linda Brevelle, por volta de nove anos mais tarde; ela o caracteriza como "vivo e vibrante", durante seu encontro no La Taverna, o boteco preferido de Serling em Los Angeles, mas inúmeras vezes aquelas frases inquietantes afloram; em dado momento, ele diz: "Não sou ainda um velho, mas não sou jovem, também"; em outra ocasião, diz que é um velho. Por que ele não abandonou, então, a televisão? No final de Réquiem para um peso pesado, Jack Palance diz que ele precisa voltar ao ringue — mesmo sabendo que tudo não passa de armação —, porque é só isso que ele sabe fazer. É uma resposta tão boa quanto qualquer outra.

Serling, um workaholic irrecuperável, que às vezes fumava quatro maços de cigarros por dia, sofreu um infarto fulminante em 1975 e morreu após uma cirurgia cardíaca. Seu legado foi alguns bons episódios de suas primeiras séries e Além da imaginação, série que se tornou uma daquelas peculiares lendas da televisão, da mesma forma que O Fugitivo e Wanted: dead or alive (Procurado: vivo ou morto). O que mais se pode dizer deste programa tão adorado (por pessoas que eram, na sua maioria, crianças quando assistiram a ele pela primeira vez)? "Eu acho que um terço dos programas foi muito bom", disse Serling a um entrevistador. "Outro terço seria passável. E um terço é uma porcaria."

O fato é que o próprio Serling escreveu 62 dos primeiros 92 episódios de Além da imaginação, datilografando-os, ditando-os a uma secretária,

lendo-os frente a um gravador — e, naturalmente, fumando sem parar. Os fãs de fantasia reconhecerão os nomes de quase todos os outros escritores, aqueles que contribuíram com os demais trinta episódios: Charles Beaumont, Richard Matheson, George Clayton Johnson, Earl Hammer Jr., Robert Presnell, E. Jack Neuman, Montgomery Pittman e Ray Bradbury.[70] O fato é que os melhores programas de toda a série tiveram a assinatura de Serling. Entre eles, Mr. Denton, O santuário, O julgamento, O grande desejo (um melodrama sem-vergonha sobre uma criança que auxilia um pugilista decadente a vencer sua última luta), e tantos outros que eu nem teria como mencioná-los neste espaço.

Mesmo a lembrança que a maioria das pessoas parece ter de Além da imaginação sempre me incomodou. É das "viradas" de roteiro que a maior parte dos espectadores parece se lembrar, mas o verdadeiro sucesso do programa parecia se basear em conceitos mais sólidos, conceitos que formam o elo vital entre as velhas revistas de terror anteriores aos anos 1950 (ou daqueles programas como Impacto que se utilizavam dessas revistas como base para suas melhores histórias) e a "nova" literatura de terror e fantasia. Semana após semana, Além da imaginação apresentava pessoas comuns em situações extraordinárias, pessoas que, de alguma forma, foram viradas do avesso e sugadas por uma fenda na realidade... caindo na "zona" de Serling. É um conceito poderoso, e certamente o caminho mais fácil para aqueles leitores e espectadores que geralmente não se preocupam em visitar esta zona. Mas este conceito não foi de forma alguma parido por Serling; Ray Bradbury já havia começado a colocar lado a lado o comum e o tenebroso na década de 1940, e quando começou a adentrar mais e mais terrenos misteriosos e usar a linguagem em um estilo cada vez mais literário, Jack Finney apareceu e começou a refinar o mesmo tema do extraordinário-dentro-do-ordinário. Em um notório livro de contos chamado The Third Level (O terceiro andar), o equivalente literário àquelas pinturas surpreendentes de Magritte, em que trens de carga saem rugindo de dentro de lareiras, ou daqueles quadros de Dalí em que os relógios estão escorrendo dos galhos das árvores, Finney consegue definir os limites da zona Além da imaginação de Serling. No conto principal, Finney nos fala sobre um homem que encontra um mítico terceiro piso na Grand Central Station (que possui apenas dois andares, para aqueles, entre vocês, que não estão familiarizados com o elegante e antigo prédio). Este terceiro nível é uma espécie de estação para o túnel do tempo, possibilitando àqueles que nela chegam uma volta a uma época mais simples e feliz (aquele mesmo século XVIII, para o qual tantos heróis do Além da imaginação escaparam e, estritamente, o mesmo período ao qual o próprio Finney retorna em seu consagrado romance Time and Again [Vez por outra]). De muitas maneiras, o terceiro nível de Finney satisfaz todas as definições da zona Além da imaginação de Serling e, de muitas maneiras, foi a concepção de Finney que tornou a de Serling possível. Uma das grandes habilidades de Finney enquanto escritor tem sido seu talento

em fazer com que suas tramas fluam naturalmente, de maneira quase casual, para além das fronteiras de um outro mundo... como quando um personagem, conferindo seu troco, descobre uma moeda que não apresenta o retrato de Roosevelt, mas o de Woodrow Wilson, ou quando um outro personagem de Finney embarca em uma viagem ao idílico planeta de Verna, como passageiro de um velho e capenga ônibus de turismo, que está estacionado em uma granja abandonada (Of Missing Persons [Das pessoas desaparecidas]). A mais importante façanha de Finney, que ecoa nos melhores episódios de Além da imaginação (e no qual os melhores escritores de fantasia pós-Além da imaginação se espelharam) é aquela maravilhosa capacidade de criar fantasia... sem se preocupar em pedir desculpas ou ficar dando explicações. Simplesmente está lá, fascinante e de certo modo repulsivo, uma miragem verdadeira demais para ser ignorada: um tijolo flutuando sobre uma geladeira; um homem comendo seu prato cheio de globos oculares em frente à televisão; crianças sentadas num chão entulhado de brinquedos brincando com seu dinossauro de estimação. Se a fantasia parecer verdadeira o bastante, insistia Finney, e depois dele, Serling, não precisamos de nenhum efeito especial. Foram, em larga escala, Finney e Serling que deram a resposta a H. P. Lovecraft, que mostraram uma nova direção. Para mim, e para todos da minha geração, a resposta foi como um choque de revelação, abrindo um milhão de possibilidades.

E, ainda assim, Finney, que foi quem talvez melhor compreendeu o conceito de Serling "daquela região entre a luz e a sombra", nunca apareceu em Além da Imaginação — nem como escritor nem como fonte. Serling, mais tarde, adaptou Assalto a um Transatlântico (1966), trabalho que pode, sendo o mais gentil possível, ser caracterizado de infeliz. Contém todo aquele tipo de falatório e panfletagem que destruíram tantos roteiros do Além da Imaginação. É uma pequena tragédia para o gênero que algo que deveria ter sido um feliz encontro entre duas mentes irmãs tenha resultado em algo tão pobre. Mas se você estiver decepcionado com minha análise de Além da Imaginação (creio que alguns podem achar que cuspi em um ícone), peço-lhe que encontre um exemplar de The Third Level (O terceiro andar), de Finney. Ele irá lhe mostrar o que Além da imaginação poderia ter sido.

E, ainda assim, o programa nos deixou várias poderosas lembranças, e a análise de Serling de que um terço dos programas foi excelente não está muito longe da realidade. Qualquer um que tenha assistido ao programa regularmente lembra-se de William Shatner preso dentro de uma máquina de ler a sorte, em um restaurante pé-sujo localizado em uma minúscula cidadezinha (Na Hora "H"); Everett Sloane sucumbindo ao vício do jogo em A febre, e o barulho metálico, roufenho, das moedas ("Fra-aaaa-nklin!") chamando-o de volta ao duelo com a diabólica máquina de caça-níqueis; a bela mulher que é insultada por sua feiura em um mundo de humanoides com cara de porco (Donna Douglas de A família Buscapé em A beleza está apenas em quem olha). E, naturalmente, aqueles dois clássicos de Richard Matheson, Os invasores (estrelado pela brilhante Agnes

Moorhead, no papel de uma camponesa lutando para expulsar minúsculos invasores do espaço, um enredo que prenuncia o tratamento de Matheson de um tema semelhante, em "Prey") e Nightmare at 20,000 Feet (Pesadelo a 6.000 metros de altitude), no qual William Shatner faz o papel de um doente mental recém-curado, que tem a visão de um gremlin de aparência satânica destruindo as turbinas de um avião de passageiros.

Além da imaginação também revelou um vasto leque de atores e atrizes (Ed Wynn, Kennan Wynn, Buster Keaton, Jack Klugman, Franchot Tone, Art Carney, Pippa Scott, Robert Redford e Cloris Leachman, entre outros), escritores e diretores (Buzz Kullik, Stuart Rosenberg e Ted Post, para citar alguns). Frequentemente apresentava músicas fascinantes e empolgantes do falecido Bernard Herrmann; os melhores efeitos especiais foram de autoria de William Tuttle, só comparável em mestria a Dick Smith (ou ao novo gênio da maquiagem, Tom Savini).

Era um bom seriado, da mesma forma que a maioria dos seriados de televisão recordados com carinho também o são... mas que, em última instância, não era tão melhor que os demais. A TV é a insaciável devoradora de talentos, uma coisa nova e peçonhenta sob o sol, e se Além da imaginação é, no fim das contas, pior do que as nossas recordações nos permitem achar, a culpa não está em Serling, mas na própria televisão — a bocarra sempre faminta, o abismo de merda sem fundo. Serling escreveu um total de 84 episódios, algo em cerca de 2.200 páginas de roteiros, de acordo com a regra de ouro do roteirista, que diz que uma página do roteiro equivale a um minuto de vídeo. É uma quantidade de trabalho acachapante, e, na realidade, não é de se surpreender que um ocasional cagalhão como I Am the Night — Color Me Black (Eu sou a noite – pinte-me de preto), passasse. Foi tudo o que Rod Serling pôde fazer em nome de Kimberly-Clark e Chesterfield Kings. E então, a televisão o engoliu.

6

Acho que já é hora de deixar de lado a televisão. Não tenho tanto de John Simon em mim a ponto de gostar de chutar os cachorros mortos da televisão enquanto eles ficam zumbizando pelo Grande Circo do Cancelamento da TV. Cheguei até a tentar tratar Kolchak: Demônios da Noite afetuosamente, até mesmo porque, realmente, sinto uma ponta de afeição por ele. Por pior que tenha sido, não foi pior que as matinês de sábado de filmes de monstros, que permearam minha vida quando criança — O escorpião negro ou The Beast of Hollow Mountain (O monstro da montanha Hollow), por exemplo.

Programas isolados de televisão produziram incursões brilhantes, ou quase, ao sobrenatural — Suspense, por exemplo, brindou-nos com inúmeras adaptações de contos de Ray Bradbury (a melhor das quais foi,

provavelmente, The Jar [O jarro]), uma tenebrosa história de William Hope Hodgson, The Thing in the Weeds (A coisa nas ervas), uma arrepiante história não sobrenatural, de autoria de John D. MacDonald (The Morning After [A manhã seguinte]), e os fãs do grotesco certamente lembram-se do episódio em que os guardas comeram a arma do crime — uma perna de cordeiro... esta baseada em um conto de Roald Dahl.

Houve They're coming (Eles estão chegando), o piloto de uma hora de duração de Além da imaginação, e o curta-metragem francês, An Occurence at Owl Creek Bridge (Uma ocorrência na ponte Owl Creek), que apareceu pela primeira vez na televisão americana como um episódio de Além da imaginação. Um outro conto de Bierce, One of the Missing (Um dos desaparecidos), foi exibido na PBS no inverno de 1979. E, por falar na PBS, eles fizeram também uma interessante adaptação de Drácula. Transmitida pela primeira vez em 1977, apresentou Louis Jourdan como o legendário Conde. Este drama para TV é tanto melancólico quanto romântico; Jourdan tem um desempenho mais brilhante que Frank Langella no filme de John Badham, e as cenas de Drácula descendo pelas paredes de seu castelo são maravilhosas. A versão de Jourdan também se aproxima mais da essência da sexualidade do vampiro, apresentando Lucy, as três irmãs misteriosas, e o próprio Drácula, como criaturas que possuem uma sexualidade sem amor — uma sexualidade que mata. É uma versão mais poderosa que a do romance água com açúcar da versão de Bradham, apesar da esforçada atuação de Langella no papel-título. Jack Palance também fez o papel de Drácula para a televisão (em um outro roteiro de Matheson e uma outra produção de Dan Curtis) e desempenhou muito bem o papel do Conde... ainda que eu prefira a performance de Jourdan.

Outros filmes e especiais para a TV vão do meramente esquecível (a desafortunada adaptação da NBC de Harvest Home, de Thomas Tryon, por exemplo) a obras verdadeiramente medonhas: Cornel Wilde, em Gargoyles (Bernie Casey faz o papel do chefe dos gárgulas como uma espécie de Aiatolá Khomeini de 5 mil anos de idade), e Michael Sarrazin é o erroneamente intitulado — e bastardo — Frankenstein: The True Story. A taxa de risco é tão alta que, quando o meu próprio romance, 'Salem, foi adaptado para a televisão, após a Warner ter tentado ressuscitar o projeto de lançá-lo como um filme para cinema durante três anos, meu sentimento diante de sua reação favorável foi, no geral, de alívio. Por um tempo pareceu que a NBC queria transformá-lo em um seriado semanal, e quando aquela no mínimo desagradável possibilidade foi rejeitada, senti-me novamente aliviado.

A maioria das séries de televisão oscilou entre o ridículo (Terra de gigantes) e o totalmente sem sentido (Os monstros, Struck by Lightning [Atingido por um raio]). As séries no formato de antologia dos últimos dez anos foram bem-intencionadas, no geral, embora tenham sido mutiladas por grupos de pressão tanto internos quanto externos. Elas foram sacrificadas no altar da aparente crença da televisão de que tanto o drama quanto o melodrama são melhores de se ver cochilando. Houve Enigma, importado da

Inglaterra (dos estúdios Hammer). Algumas das histórias eram boas, no entanto, a ABC deixou logo bem claro que não estava nem um pouco interessada em assustar ninguém, de modo que a série morreu rapidamente. Tales of the Unexpected (Contos surpeendentes), produzido por Quinn Martin (FBI, O fugitivo, Os invasores, The New Breed [A nova raça] e só Deus sabe quantas outras), era mais interessante, concentrando-se nos terrores psicológicos (num dos episódios, levemente inspirado em The House Next Door [A casa ao lado], de Anne Rivers Siddons, um assassino vê sua vítima ressurgir da morte no seu aparelho de televisão). Entretanto, os baixos índices de audiência retiraram o programa do ar após um curto período de exibição... destino que poderia ter sido o de Além da imaginação, caso sua emissora não tivesse batido o pé.

Em síntese, a história do terror e da fantasia na televisão é curta e pobre. Vamos, então, desligar a tela mágica e nos voltar à biblioteca; gostaria que discutíssemos algumas histórias onde todas as fronteiras artificiais foram abolidas — tanto aquelas de aspecto visual, quanto aquelas que lidam com as restrições das emissoras — e o autor está livre para "pegar você" da maneira que bem entender. Um conceito que pode causar algum desconforto, e alguns desses livros me apavoraram, mesmo enquanto eu me deliciava com eles. Talvez você tenha tido a mesma experiência... ou talvez ainda a terá.

Pegue na minha mão e venha.

59 Eu creditaria o mais graficamente violento filme de horror não a Psicose, mas a dois filmes que não são de terror, filmados em cores vivas, sangrentas: Meu ódio será tua herança, de Sam Peckinpah, e Bonnie and Clyde, uma rajada de balas, de Arthur Penn.

60 Retirado de The complete dictionary to prime time network TV shows, 1946–present, editado por Tim Brooks e Earle Marsh (Nova York: Ballantine Books, 1979), p. 586.

61 Alguns dizem ainda que esta foi a história mais assustadora já adaptada para a TV. Não concordo com isso. Para mim, o ganhador deste título seria o último episódio de um programa pouco conhecido chamado Bus Stop (adaptado do filme e da peça de William Inge). A série, um drama, foi cancelada após o furor que se seguiu a um episódio estrelado pela então estrela do rock Fabian Forte, no papel de um estuprador psicopata. O episódio foi baseado em um romance de Tom Wicker. O episódio final, no entanto, enveredou completamente para o sobrenatural e, para mim, a adaptação de Robert Bloch do seu próprio conto I kiss your shadow jamais foi igualada na televisão — e raramente em qualquer outro meio — em seu horror crescente e sinistro.

62 A obtenção de muito deste material devo à entrada sobre Quinta

dimensão no The science fiction handbook, publicado pela Doubleday (Nova York: 1979). O verbete (página 441 desse imenso volume) foi escrito por John Brosnan e Peter Nicholls.

63 Exibido pela televisão brasileira em fins dos anos 70, o telefilme teve um de seus episódios completamente censurado e foi rebatizado de Duas histórias de terror. (N. do E.)

64 O papel é realmente apenas um refinamento do papel de David Ross, o detetive particular McGavin numa maravilhosa série da NBC (de curta duração) chamada The Outsider. Provavelmente apenas David Janssen como Harry Orwelle Brian Keith como Lew Archer (em seriados que duraram apenas três semanas — se você dormiu no ponto, perdeu) podem ser comparados à performance de McGavin como detetive particular.

65 Por grande parte do material relativo a Kolchak: demônios da noite, devo agradecer à exaustiva análise de Berthe Roeger, tanto dos dois filmes quanto da série, publicada na revista Fangoria (nº 3, dezembro de 1979). A mesma edição contém uma inestimável cronologia, episódio por episódio, da série.

66 Para esta citação e grande parte do material a respeito de Serling e Além da imaginação, devo agradecimentos a Ed Naha por Rod Serling's dream, publicado no número 15 de Starlog (agosto de 1978), e Gary Gerani que, na mesma edição, compilou o guia completo de episódios.

67 Retirado de uma entrevista feita por Linda Brevelle, pouco antes da morte de Serling e publicada sob o título de A última entrevista de Rod Serling (título bastante sinistro, creio eu, mas deixa pra lá), no Writer's Yearbook, de 1976.

68 Meredith tornou-se talvez o rosto mais familiar entre todos para os fãs de Além da imaginação, exceto o próprio Serling. Talvez seu papel mais lembrado seja o de Emissário do inferno, em que faz o papel do proprietário de um jornal que, na verdade, é o próprio diabo... com direito ainda a um charuto enorme, torto, de aparência diabólica.

69 Em 1972, a CBS descobriu um outro "programa de prestígio" — Os Waltons, criado por Earl Hammer Jr., que havia escrito muitos Além da imaginação, incluindo, coincidentemente, The bewitched pool, o último episódio da série original a ser transmitido pela rede. Convivendo com brutal competição — The flip Wilson show, da NBC, e a versão da ABC de The church of what's happening now, The Mod Squad — a CBS não abriu mão da criação de Hammer, a despeito das baixas audiências, por causa do

fator prestígio. Os Waltons continuou a sobreviver à competição, e no momento em que estou escrevendo, já ultrapassou sete temporadas.
70 Bradbury adaptou seu próprio conto, I sing the body eletric, para o programa. É, até onde sei, o único trabalho de Bradbury para as telas, além de sua estranha, mas excelente adaptação de Moby Dick, de Melville, para o filme de John Huston.

Capítulo Nove

A ficção de terror

Pode até não ser impossível fazer um panorama da produção de ficção americana de terror e fantasia dos últimos trinta anos, mas não caberia num só capítulo deste livro; o assunto, sozinho, daria um livro, e, com certeza, um daqueles chatíssimos. (Talvez até mesmo uma tese, aquela apoteose da espécie do Livro Chato.)

No que diz respeito ao nosso propósito, não vejo razão para lidar com todos os livros publicados no gênero. Muitos deles são apenas absolutamente ruins e, assim como em relação à TV, não tenho o menor prazer em fazer de saco de pancadas os mais espetaculares destruidores do estilo, com todos os seus defeitos. Se você quiser ler John Saul e Frank de Felitta, vá em frente. O dinheiro é seu. Mas não vou discuti-los aqui.

Meu plano é discutir dez livros que me parecem representativos de tudo o que há de melhor no gênero: a história de terror tanto como literatura quanto como entretenimento, um órgão vivo da literatura do século XX e sucessores dignos de livros como Frankenstein, O médico e o monstro, Drácula e The King in Yellow (O rei de amarelo), de Chalmers. São livros e histórias que, na minha opinião, atendem à função primária da literatura — dizer a verdade sobre nós mesmos, contando mentiras sobre pessoas que nunca existiram.

Alguns dos livros aqui discutidos foram best-sellers, alguns foram escritos por membros da pretensa "comunidade da fantasia", outros foram escritos por pessoas sem qualquer interesse na fantasia ou no sobrenatural em si, mas que a viram como uma ferramenta particularmente útil para ser usada uma vez, e então, talvez, ser deixada de lado para sempre (embora muitos também tenham percebido que o uso desta ferramenta é capaz de se tornar um vício). A maioria deles — mesmo os que não podem ser exatamente classificados como best-sellers — tem vendido regularmente através dos anos, talvez pelo fato de que a narrativa de terror — considerada pela maioria dos críticos sérios quase da mesma maneira que um Jece Valadão consideraria uma mulher chefe de família ou a comunidade gay — consegue ser ótima enquanto entretenimento, mesmo quando é apenas passável. Quando é ótima, pode criar um rebuliço (como em O senhor das moscas), que outras formas de literatura raramente

igualam. O enredo sempre foi a virtude da história de terror, desde A Pata do Macaco até o espantoso romance de monstros sob as ruas de Nova York (vindos da Costa Rica, ainda por cima) de T. E. D. Klein, chamado Children of the Kingdom (Filhos do reino). Sendo assim, só podem desejar que aqueles grandes escritores entre nós, que foram muito bem-sucedidos em transformar-se nos maiores chatos dos últimos anos, fizessem alguma incursão no gênero e parassem de cutucar o umbigo em busca de baboseiras intelectuais.

Espero, na discussão desses dez livros, poder digressionar sobre aquelas virtudes da história e do entretenimento, e, talvez, até indicar alguns dos temas de terror que percorrem a maioria dos livros do gênero. Eu deveria ser capaz de fazer isto, já que este é o meu trabalho, e também porque não há tantas trilhas temáticas a serem seguidas. Apesar de todo o misticismo que carregamos, o campo do sobrenatural é estreito diante do grande escopo da literatura em geral. Podemos contar com o reaparecimento do Vampiro e de nosso amigo peludo (que algumas vezes carrega os pelos do lado de dentro), o Lobisomem, e a Criatura Inominável. No entanto, já é hora de trazer à tona aquele quarto arquétipo: o Fantasma.

Vamos perceber também que estamos retornando à tensão entre o apolíneo e o dionisíaco, já que esta tensão existe em toda a ficção de terror, o mal junto com o bem, conduzindo de volta àquela questão de interminável fascínio: quem está bem e quem não está. Esse é o espírito da coisa, não é mesmo? E vamos acabar concluindo que o narcisismo é a maior diferença entre a velha ficção de terror e a nova — que os monstros não se limitam mais à Maple Street, mas podem aparecer nos espelhos de nossas casas, a qualquer momento.

2

Provavelmente Os mortos-vivos, de Peter Straub, foi o melhor dos romances sobrenaturais publicados na mesma época que os três livros que fizeram surgir a nova “onda” de terror dos anos 1970 — são esses, sem dúvida, O bebê de Rosemary, O exorcista e O outro. O fato de estes três livros, todos publicados com um intervalo de cinco anos entre si, terem desfrutado tanta popularidade ajudou a convencer (ou reconvencer) os editores de que a ficção de terror tinha um potencial comercial muito mais amplo que o público daquelas revistas extintas, como Weird Tales e Unknown, ou as reedições em brochura dos livros da Arkham House.[71]

O afã de se conseguir o “grande” romance arrepiante que se seguiu deu origem a livros realmente terríveis. Como consequência, a onda já começava a se retrair em meados dos anos 1970, e os best-sellers tradicionais voltaram a aparecer: histórias de sexo, dinheiro, sexo, espiões, sexo gay, médicos em apuros, sexo safado, romances históricos,

celebridades sexy, histórias de guerra, sexo. Mas isso não quer dizer que os editores pararam de se interessar por romances de terror e ocultismo ou que tenham parado de publicá-los; os moinhos do mundo editorial moem o trigo vagarosamente, mas extremamente bem (um dos motivos pelos quais um rio de papa jorra toda primavera e outono de todas as maiores editoras de Nova York), e o pretenso romance comercial de terror certamente estará em breve ao alcance de nossas mãos. Mas a corrida do ouro já acabou, e os editores em Nova York não ficam mais se estapeando por contratos ou oferecem polpudos adiantamentos logo na entrega do primeiro manuscrito... Aspirantes a escritor, por favor, tomem nota.

Contra esse pano de fundo, a Coward, McCann and Geoghegan publicou Julia, de Peter Straub, em 1975. Não era o seu primeiro romance; dois anos antes ele já havia publicado um chamado Marriages (Casamentos) — uma história não sobrenatural, do tipo então-é-assim-que-nós-vivemos-agora. Embora Straub seja americano, ele e sua esposa viveram na Inglaterra e na Irlanda por dez anos, e tanto no estilo quanto na proposta, Julia é uma história de fantasmas inglesa. Passa-se na Inglaterra, a maioria das personagens é inglesa — e mais importante —, o inglês é britânico, frio, racional, quase desvinculado de qualquer base emocional. Não há no livro o menor vestígio de Grand Guignol, ainda que a cena principal do romance certamente o sugira: Kate, a filha de Júlia e Magnus, sufoca-se com um pedaço de carne e Júlia a mata, na tentativa de fazer uma traqueotomia com uma faca de cozinha. A menina, ao que parece, retorna como um espírito maligno.

A traqueotomia não nos é apresentada em detalhes — sangue jorrando nas paredes e nas mãos da mãe, terror, gritos. Isso aconteceu no passado, e nós o vemos de relance. Mais tarde, Júlia vê a menina, que pode ou não ser o fantasma de Kate, enterrando algo na areia. Quando a garota vai embora, Júlia cava a areia que cobria o buraco, descobrindo primeiro uma faca, e depois, o corpo mutilado de uma tartaruga. Essa imagem, em contraste com a da traqueotomia malsucedida, é elegante, mas um pouco morna.

Dois anos mais tarde, Straub publicou um segundo romance sobrenatural, If You Could See Me Now (Se você pudesse me ver agora). Assim como Julia, este é um romance que se ocupa da ideia do passado que retorna da morte. Todos os romances sobrenaturais de Straub se saem bem quando lidam com estes velhos fantasmas; são histórias em que o passado continua existindo no presente de uma forma maligna. Já foi sugerido que Ross McDonald é muito mais um escritor de romances góticos do que de romances de espionagem; poderia, da mesma forma, se dizer que Peter Straub é muito mais um escritor de romances góticos do que de terror. O que salta aos olhos no seu trabalho em Julia, If You Could See Me Now e, de forma mais esplêndida, Os mortos-vivos, é que ele se recusa a ver as convenções góticas como estáticas. Todos os três livros têm muito em comum com os clássicos góticos do gênero — O castelo de Otranto, The Monk (O monge), Melmoth the Wanderer (Melmoth, o andarilho) e até

mesmo Frankenstein (apesar de que, em termos de narração, Frankenstein é, na verdade, menos gótico e mais moderno do que Os mortos-vivos) —, são todos livros nos quais, no fim das contas, o passado se torna mais importante que o presente.

Este seria um curso bastante interessante a ser seguido pelo romance para qualquer pessoa que veja alguma utilidade no estudo da história, você pode estar pensando. Entretanto, o romance gótico sempre foi considerado algo como uma curiosidade, uma pequena engrenagem na grande máquina da ficção de língua inglesa. Os dois primeiros romances de Straub me parecem ser principalmente uma tentativa inconsciente de fazer alguma coisa com esta engrenagem; o que dá brilho a Os mortos-vivos e o transforma em um sucesso, é que, com este livro, Straub parece ter capturado exata e conscientemente do que trata o romance gótico e como ele se relaciona com o restante da literatura. Colocado de uma outra maneira, ele descobriu a função da engrenagem, e Os mortos-vivos é um divertidíssimo manual de operações.

"[Os mortos-vivos] começou como resultado do fato de eu ter lido simplesmente toda a ficção sobrenatural americana que consegui encontrar pela frente", diz Straub. "Reli Hawthorne e James, e saí para comprar tudo o que havia de Lovecraft e muitos livros de seu estilo — isto porque eu queria descobrir qual era a minha tradição, já que naquele momento eu estava firmemente engajado no gênero —, também li Bierce, as histórias de fantasmas de Edith Wharton e um monte de europeus... A primeira coisa que me veio à cabeça foi ter um monte de velhos contando histórias uns para os outros — e eu esperava ser capaz de surgir com alguma coisa que pudesse ligar essas histórias —, acho que passei grande parte da minha vida escutando as pessoas mais velhas contar histórias sobre suas famílias, sua juventude etc. E a coisa toda me parecia um desafio formal. Depois disso, pensei em me aproveitar de alguns velhos clássicos e juntá-los todos na Sociedade Chowder. Essa ideia me empolgava. Parecia-me muito audaciosa, e eu achava isso ótimo. Então, fui em frente, após ter chegado àquele ponto do livro, e escrevi versões deturpadas de My Kinsman, Major Molyneux (Meu parente, Major Molyneux), A volta do parafuso e comecei a trabalhar em A queda da casa de Usher, mas, nesse ponto, o fio condutor já ameaçava se tornar o livro inteiro. De modo que retirei a história de Poe (a história de Hawthorne saiu quando editei o primeiro esboço). Achei que a Sociedade Chowder deveria ter sequência com suas próprias histórias — o monólogo de Lewis sobre a morte de sua mulher, Sears e Ricky dividindo outro monólogo sobre a morte de Eva Galli."

A primeira coisa que salta aos olhos a respeito de Os mortos-vivos é sua semelhança com Julia. Este começa com uma mulher que perdeu uma criança; Os mortos-vivos começa com um homem encontrando uma. Mas estas duas crianças são sombriamente semelhantes e, envolvendo as duas, há uma atmosfera maligna.

Retirado de Julia:

> Quase imediatamente, ela viu a menina loura novamente. A criança estava sentada no chão a alguma distância de um grupo de outras crianças, meninos e meninas, que a observavam atentamente.... a garotinha loura estava trabalhando intensamente em algo, usando as mãos e totalmente concentrada na tarefa. Sua expressão era de doce seriedade... Isto era o que dava à cena o aspecto de uma encenação... A menina estava sentada, com as pernas esticadas para a frente, em meio à areia derramada à sua volta... Estava agora falando calmamente ao seu público, reunido na grama seca diante dela, em grupinhos de três e quatro... Estavam estranhamente quietos, completamente absorvidos pela encenação da garota.

Será que esta garotinha que está mantendo seu público hipnotizado, ao retalhar uma tartaruga diante de seus olhos, é a mesma que acompanha Don Wanderley em sua estranha viagem de Millburn, Nova York ao sul, até a Panama City, na Flórida? Esta é a garotinha da forma como Don a vê pela primeira vez. Você decide.

> E foi desta forma que ele a encontrou. Inicialmente, ficou em dúvida, observando a menina que aparecera no playground certa tarde. Não era bonita, nem mesmo atraente — era sombria e intensa, e suas roupas pareciam nunca terem sido lavadas. As outras crianças a evitavam... talvez as crianças fossem mais rápidas que os adultos para identificar diferenças reais... Don só tinha um indício real de que ela não era a criança comum que aparentava ser, e ele se agarrou a esta evidência com um desespero fanático. A primeira vez que ele a tinha visto, ficara gelado.

Júlia, no livro homônimo, conversa com uma criança negra sobre a garota desconhecida que havia mutilado a tartaruga. A menina vai andando com Júlia e começa a conversa perguntando:

> — Qual o seu nome?
> — Júlia.
> A boquinha da menina abriu-se um pouco mais.
> — Dúlia?
> Júlia passou a mão por um momento pelo montinho crespo de cabelos da criança.
> — Qual o seu nome?
> — Mona.
> — Você conhece a menina que estava brincando bem aqui, há pouco? A garota de cabelos louros, que estava aqui sentada e falando?

> Mona fez que sim com a cabeça.
> — Você sabe o nome dela?
> Mona diz que sim novamente:
> — Dúlia.
> — Júlia?
> — Mona. Leve-me com você.
> — Mona, o que aquela menina estava fazendo? Estava contando uma história?
> — Ela faz coisas — disse a garota, pestanejando.

Em Os mortos-vivos, Don Wanderley, da mesma forma, conversa com uma outra criança a respeito daquela que o perturba:

> — Qual o nome daquela menina? — perguntou ele, apontando.
> O menino arrastou o pé, piscou e disse:
> — Angie.
> — Angie de quê?
> — Não sei.
> — Por que ninguém nunca brinca com ela?
> O garoto olhou-o de soslaio, levantando a cabeça; então, decidido a confiar nele, inclinou-se com graça, acomodando as mãos em torno da boca para contar um terrível segredo.
> — Porque ela é horrível.

Um outro tema que perpassa os dois romances — um tema bem no estilo Henry James — é a ideia de que os fantasmas, no final, adotam as motivações, e talvez até mesmo a alma, daqueles que os veem. Se são maus, a maldade vem de nós. Mesmo em seu terror, as personagens de Straub reconhecem a semelhança. Em suas aparições, os fantasmas dele, como os fantasmas que James, Wharton e M. R. James conjuram, são freudianos. Somente em seu exorcismo final é que os fantasmas de Straub se tornam verdadeiramente desumanos — emissários do mundo do "mal externo". Quando Júlia pergunta a Mona o nome da menina que assassina a tartaruga, Mona lhe responde seu próprio nome (Dúlia, ela diz). E quando, em Os mortos-vivos, Don Wanderley tenta apurar quem é esta garotinha sinistra, segue-se esse inquietante diálogo:

> — Ok, vamos tentar novamente — ele disse. — O que é você?
> Pela primeira vez, desde que ela tinha entrado em seu carro, ela sorriu. Foi uma transformação, mas não o fez sentir-se mais calmo; ela não lhe pareceu menos adulta.
> — Você sabe — ela disse.
> Ele insistiu.
> — O que é você?

Ela sorriu durante toda sua impressionante resposta.
— Eu sou você.
— Não. Eu sou eu. Você é você.
— Eu sou você.

Os mortos-vivos é, numa primeira análise, uma mistura extravagante de todas as convenções góticas e de terror já exploradas por todos aqueles filmes B, que acabamos de discutir. Há mutilações de animais. Há possessões demoníacas (Gregory Bate, um vilão coadjuvante, espanca sua irmã mais nova, que consegue escapar, e seu irmão caçula... que não consegue). Há vampirismo, necrofagia (no sentido literal da palavra; Gregory janta suas vítimas depois de mortas), homens que se transformam em lobisomens de uma forma bastante assustadora e peculiar. Ainda assim, todas essas lendas apavorantes são, na verdade, apenas a parte mais superficial da essência real do romance, em que se encontra uma mulher, que pode ser Eva Galli... ou Alma Mobley... ou Anna Mostyn... ou, possivelmente, uma menininha vestindo um sujo vestido cor-de-rosa, cujo nome supõe-se ser Angie Maule. "Quem é você?", pergunta Don. "Eu sou você", ela responde. E é nesse ponto que o batimento cardíaco deste livro extraordinário parece mais forte. O que é o fantasma, afinal de contas, para nos assustar tanto, senão nossa própria imagem? Quando o contemplamos, nos transformamos em uma espécie de Narciso, que ficou tão impressionado pela beleza de sua própria imagem que morreu. Temos medo de fantasmas pela mesmíssima razão que temos medo de lobisomem: ele é o nosso eu mais profundo, que não tem necessidade de ser tolhido por tolas restrições apolíneas. Pode atravessar paredes, desaparecer, falar pela voz de estranhos. É a nossa parte dionisíaca... mas ainda assim, nós.

Straub parece estar consciente de que ele está carregando um cesto perigosamente sobrecarregado de horrores, e reverte o fato de maneira esplêndida a seu favor. As próprias personagens percebem que entram em uma história de terror; o protagonista, Don Wanderley, é um escritor de contos de terror, e na cidade de Milburn, Nova York, que se torna o universo deste romance, há o universo menor de Clark Mulligan e seu Cine Rialto, que ao longo do livro está apresentando um festival de filmes de terror; um microcosmo dentro de um macrocosmo. Em uma das cenas-chave do livro, Gregory Bate empurra um dos mocinhos, o jovem Peter Barnes, lançando-o através da tela do cinema vazio, que está passando A noite do mortos-vivos. A cidade de Milburn fica então coberta de neve e infestada de mortos-vivos. Nesse momento, Barnes é literalmente jogado dentro do filme. Isso não deveria funcionar, deveria ser óbvio e engraçadinho. No entanto, a prosa firme de Straub faz funcionar. Preserva a sensação de corredor de espelhos que Straub atinge (três dos epigramas do livro são as adaptações livres do próprio Straub da história de Narciso), o que nos mantém o tempo todo conscientes de que o rosto refletido em todos

aqueles espelhos é também o rosto que olha para eles; o livro sugere que precisamos de histórias de fantasmas, porque nós, na verdade, somos os fantasmas.[72] E será que esta é realmente uma ideia tão difícil de se aceitar ou tão paradoxal quando se considera o quão efêmeras são as nossas vidas em relação a um esquema vital mais amplo, em que o pau-brasil vive 2 mil anos e as tartarugas marinhas de Galápagos podem viver até mil?

Grande parte do poder de Os mortos-vivos advém do fato de que, dos quatro arquétipos que discutimos, o fantasma é o mais potente. O conceito de fantasma é para o bom romance sobrenatural aquilo que o conceito de Mississippi é para Huckleberry Finn, de Mark Twain — na verdade, mais que um símbolo ou arquétipo, é a parte principal daquele complexo mítico no qual todos devemos nos banhar. "O senhor não gostaria de saber a respeito das manifestações dos diferentes espíritos dentro dela?" O padre jovem pergunta ao mais velho, antes de eles subirem ao encontro de Regan MacNeil, para o confronto final, em O exorcista. Ele começa a enumerá-los, e padre Merrin o interrompe imediatamente: "Só existe uma."

E ainda que Os mortos-vivos esteja repleto de artifícios como o do vampirismo, dos homens que se transformaram em lobos, e dos devoradores de carne humana, há tão somente Alma/Anna/Ann-Veronica... e a pequena Angie Maule. Ela é descrita por Don Wanderley como uma metamorfa (o que os hindus chamam de manitu), mas mesmo isso é mais uma ramificação do que uma raiz; todas estas manifestações são como o coringa numa mão de stud poker. Quando viramos a carta principal, aquela que completa a mão, encontramos a carta central de nossa mão de tarô: o fantasma.

Sabemos que os fantasmas não são intrinsecamente malvados — na verdade, a maioria de nós já leu ou escutou casos em que os fantasmas foram bastante solícitos: o vulto que avisou tia Clarissa para não tomar aquele avião, ou que advertiu vovô Vic a voltar rápido para casa porque ela estava pegando fogo. Minha mãe me contou certa vez que, após sofrer um infarto quase fulminante, um grande amigo dela recebeu a visita de Jesus Cristo em seu quarto de hospital. Jesus apenas abriu a porta da UTI onde Emil estava e perguntou-lhe como ele estava passando. Emil falou-lhe sobre o quanto estava com medo de estar com o pé na cova e perguntou-lhe se ele tinha vindo buscá-lo. "Ainda não", disse Jesus, virando-se casualmente na direção da porta. "Você ainda tem seis anos de vida. Pode relaxar." E foi embora. Emil se recuperou. Isto foi em 1953. Minha mãe contou-me essa história em 1957. Emil faleceu em 1959 — seis anos depois do infarto.

Eu mesmo já topei com "fantasmas bonzinhos" no meu próprio trabalho. Quando estava acabando A dança da morte, Nick Andros, um personagem que havia morrido anteriormente numa explosão, retorna para dizer a Tom Cullen, um sujeito meio burro, mas de bom coração, como cuidar do herói do romance, Stu Redman, quando ele cai gravemente doente,

vítima de pneumonia. No entanto, para os propósitos do romance de terror, o fantasma deve ser malvado, e, sendo assim, encontramo-nos de volta a um local bastante familiar: analisando o conflito dionisíaco-apolínico e nos protegendo dos mutantes.

E m Os mortos-vivos, Don Wanderley é convocado por quatro senhores que se autointitulam a Sociedade Chowder. O tio de Don, o quinto membro, morreu do que pareceu ser um infarto no ano anterior, durante uma festa oferecida para a misteriosa atriz Ann-Veronica Moore. Como em todos os romances góticos, um resumo da trama que se estendesse além desta situação básica não viria ao caso — não que o leitor veterano deste gênero vá encontrar muita coisa nova no enredo (seria surpreendente se ele ou nós encontrássemos, uma vez que a intenção de Straub foi fundir tantos elementos das histórias clássicas de fantasmas quanto possível), mas porque o simples resumo de qualquer romance gótico faz com que o livro pareça absurdamente complexo e elaborado. A maioria dos livros góticos possui enredos muito minuciosos, cujo sucesso ou fracasso depende da habilidade do autor de fazer o leitor acreditar nas personagens e entrar no clima. Straub é muito bem-sucedido nesta tarefa, e a engrenagem roda sem problemas (embora seja uma engrenagem bastante barulhenta; como já foi apontado, esse é também um dos grandes atrativos dos góticos — é BARULHENTO PRA CACETE!). A linguagem em si está em perfeita sintonia e harmonia.

Essa simples situação já é o bastante para delinear o conflito em Os mortos-vivos; a sua maneira, é tão claramente um conflito entre o apolíneo e o dionisíaco quanto O médico e o monstro, de Stevenson, e sua instância moral, assim como na maioria da ficção de terror, é firmemente reacionária. Sua política é a dos quatro velhos que constituem a Sociedade Chowder — Sears James e John Jaffrey são republicanos ferrenhos, Lewis Benedikt é proprietário de um terreno que corresponde a um feudo medieval na floresta, e, embora fiquemos sabendo que Ricky Hawthorne foi, em dado momento, um socialista, ele deve ser o único socialista na história tão encantado por gravatas novas que precisa usá-las até dormindo. Todos esses homens — da mesma forma que Don Wanderley e o jovem Peter Barnes — são percebidos por Straub como seres de coragem, amor e generosidade (e, como apontou o próprio Straub em uma carta que me endereçou posteriormente, nenhuma destas qualidades vai contra a ideia do reacionarismo; na verdade, podem muito bem defini-lo). Ao contrário, o fantasma feminino (todos os fantasmas malignos de Straub são mulheres) é frio e destrutivo, vive apenas para vingança. Quando Don faz amor com esta criatura em sua encarnação de Alma Mobley, ele a toca na noite e sente um "choque de uma sensação concentrada, um choque de repulsas — como se eu houvesse tocado uma lesma". E durante um fim de semana que passam juntos, Don acorda e vê Alma de pé junto à janela, observando com um olhar vazio o nevoeiro. Ele pergunta a ela se há algo errado e ela responde. A princípio, ele tenta se convencer de que a resposta dela fora "eu vi um fantasma". Uma evidência que surge posteriormente o força a

admitir que ela pode ter dito "eu sou um fantasma". Um esforço final de memória o convence de que ela dissera algo muito mais revelador: "Você é um fantasma."

A batalha por Milburn, Nova York — e pelas vidas dos três últimos membros da Sociedade Chowder —, se inicia. Os caminhos são traçados com clareza e simplicidade por todas as complexidades do enredo e as vozes fortes do romance. Temos três velhos, um jovem e um adolescente se protegendo dos mutantes. O mutante chega. No final, surge um vencedor. Esse é um padrão bastante comum. O que o distingue — o que faz com que o livro se destaque — é o efeito de espelho de Straub. Qual Alma é a Alma verdadeira? Que mal é o verdadeiro mal? Como observado anteriormente, é fácil, na maioria das vezes, dividir os romances de terror de uma outra forma — aqueles que lidam com o "mal interno" (como em O médico e o monstro) e aqueles que lidam com o "mal externo" ou predestinado (assim como em Drácula). Entretanto, ocasionalmente surge um livro em que se torna impossível distinguir esses dois mundos. Um desses livros é A assombração da casa da colina; outro é Os mortos-vivos. Vários escritores que tentaram uma incursão nas histórias de terror também perceberam que é exatamente este mistério a respeito de onde está surgindo o mal que diferencia o bom ou o meramente efetivo do excelente; no entanto, intenção e execução são duas coisas diferentes e, na tentativa de produzir o paradoxo, a maioria consegue somente produzir uma confusão... Lovers Living, Lovers Dead (Amantes vivos, amantes mortos), de Richard Lutz, é um dos exemplos. É o caso em que ou você acerta na mosca ou erra o alvo de longe. Straub acerta na mosca.

"O que eu queria mesmo era expandir as coisas muito mais do que já tive chance de fazer", diz Straub. "Queria trabalhar sobre um painel mais amplo." 'Salem demonstrou-me como fazer isto sem me perder em meio a inúmeras personagens menores. Além do painel mais amplo, queria também uma certa grandeza de efeitos... Fui imbuído da noção de que as histórias de terror são melhores quando ambíguas e contidas. Ao ler ['Salem], me dei conta de que esta ideia é autofágica. As histórias de terror eram melhores quando elas eram grandes e exageradas, quando a qualidade natural a elas corria solta. Assim, parte da "expansão" era expansão de efeito — eu queria levar a história até um grande clímax, criar mais tensão do que nunca, elaborar sustos dos grandes. O que tudo isso significa é que a minha ambição chegou a níveis muito altos. Uma parte muito grande de mim estava fazendo algo muito literário, e, ao mesmo tempo, recolhia todas as situações envolvendo fantasmas das quais eu pudesse me lembrar. Também queria jogar com a realidade, tornar os personagens confusos sobre o que seria verdadeiramente o real. Assim, construí situações nas quais elas se sentem com se estivessem: 1) representando papéis em um livro; 2) assistindo a um filme; 3) sofrendo alucinações; 4) sonhando; 5) transportadas para uma fantasia particular.[73] Este tipo de coisa, creio eu, é que nosso tipo de literatura pode fazer muito bem, ela serve naturalmente

para isso. O material é como que naturalmente absurdo e inacreditável, aplicando-se, assim, a uma narrativa na qual as personagens estão envolvidas em toda uma gama de situações, algumas das quais eles sabem racionalmente que são falsas. Pareceu-me adequado que esta espécie de enredo surgisse a partir de um grupo de homens contadores de histórias — é algo autorreferencial, o que sempre me agrada profundamente nos romances. Se a estrutura tiver uma relação com os eventos, o livro terá maior ressonância.

Straub ainda oferece uma anedota final sobre o escrever o livro: "Houve um acidente muito feliz... Exatamente quando eu estava para começar a segunda parte, duas testemunhas de Jeová apareceram à minha porta e comprei deles dois ou três panfletos. Um deles tinha um título sobre dr. Rabbitfoot — era de uma história escrita por um trompetista chamado Trummy Young, que tocou com Louis Armstrong. Dr. Rabbitfoot era um tocador de trompete que ele conhecera quando criança. Então, imediatamente me apeguei ao nome e comecei o Livro Dois com este personagem."

No decorrer do romance, o jovem Peter Barnes é pego ou por Alma Mobley, ou alguma outra espécie de "vigilante noturno", enquanto pedia carona na estrada. Nessa aparição, a criatura sobrenatural é um homem pequenino, gordo e atarracado, dentro de um carro azul — uma testemunha de Jeová. Dá a Peter um exemplar de Torre de vigia, que é esquecido pelo leitor durante os explosivos eventos das quarenta páginas seguintes. Straub, entretanto, não o esquece. Mais tarde, após ter contado sua história a Don Wanderley, Peter é capaz de reproduzir o panfleto que a testemunha de Jeová lhe dera. O título diz: DR. RABBITFOOT CONDUZIU-ME AO PECADO.

Fica-se imaginando se este título é o mesmo daquele exemplar do Torre de Vigia que a testemunha de Jeová vendera a Straub em sua residência londrina, no momento em que ele estava trabalhando no primeiro manuscrito de Os mortos-vivos.

3

Transportemo-nos dos fantasmas para o habitat natural (ou sobrenatural, se você preferir) dos fantasmas: a casa assombrada. Há um sem-número de histórias de casas mal-assombradas, a maioria delas não muito boa (The Cellar [O porão], de Richard Laymon, é um exemplo das mais malsucedidas). Contudo, este pequeno subgênero também tem produzido uma boa quantidade de excelentes livros.

Não darei à casa assombrada o crédito de carta genuína da mão do tarô do mito sobrenatural, mas vou sugerir que devemos ampliar nosso campo de pesquisa e descobrir que, de fato, encontramos outro daqueles leitos que alimentam o complexo mítico. Na falta de uma nomenclatura

melhor, poderíamos chamar este arquétipo em particular de Lugar Ruim, termo que encerra muito mais que a casa caindo aos pedaços no fim da Maple Street, com o gramado coberto de ervas daninhas, as janelas quebradas e a deteriorada placa de VENDE-SE.

Não pretendo nem é meu papel aqui discutir minha própria obra, mas meus leitores sabem que lidei com o arquétipo do Lugar Ruim pelo menos duas vezes, numa delas indiretamente ('Salem) e na outra, diretamente (O iluminado). Meu interesse pelo tema começou quando um amigo e eu cismamos de fazer uma exploração na "casa assombrada" das redondezas — uma mansão decrépita na Rua Deep Cut, na minha cidade natal de Durham, no Maine. Este lugar, como todas as construções abandonadas, devia seu nome a seus últimos habitantes. Assim, na cidade ela era conhecida apenas como a casa dos Marsten.

Esse lugar desmantelado situava-se em uma encosta alta o suficiente para permitir a observação de grande parte do bairro em que morávamos — uma parte da cidade conhecida como o Quarteirão Metodista. A casa era cheia de quinquilharias fascinantes — vidros de remédio sem rótulos que ainda tinham estranhos líquidos malcheirosos dentro, pilhas de revistas emboloradas (JAPONESES SAEM DE SEUS ESCONDERIJOS EM IWO!, proclamava o sumário de um exemplar amarelado do Argosy), um piano com pelo menos 25 teclas surdas, pinturas de pessoas há muito falecidas, cujos olhos pareciam nos seguir, prataria enferrujada, alguma mobília.

A porta estava trancada, e nela fora pregada uma placa de PROIBIDA A ENTRADA (tão velha e apagada que mal dava para ler), mas isso não nos deteve; placas como estas raramente detêm garotos de 10 anos de idade que se dão ao respeito. Nós simplesmente entramos por uma janela destrancada.

Depois de ter explorado detalhadamente o primeiro piso (e descoberto, para nossa satisfação, que os velhos fósforos de enxofre fora de fabricação que encontráramos na cozinha não mais acendiam, só produziam um mau cheiro), subimos ao segundo andar. Mal sabíamos nós que meu irmão e meu primo, dois e quatro anos mais velhos que meu amigo e eu, também haviam entrado logo atrás de nós. Enquanto nós dois estávamos bisbilhotando nos quartos no andar superior, os dois começaram a dedilhar horríveis acordes dissonantes no piano, lá embaixo, na sala de estar.

Meu colega e eu gritamos e nos agarramos um ao outro. Por um momento, ficamos totalmente horrorizados, então escutamos aqueles dois otários rindo lá na sala e sorrimos amarelo, envergonhados. Na verdade, não havia nada a temer; era só um par de garotos mais velhos apavorando dois meninos menores. Não, nada a temer; no entanto, não me recordo de jamais termos voltado lá. Certamente não depois do anoitecer. Poderia haver... coisas. E aquele nem era um Lugar Verdadeiramente Ruim.

Anos mais tarde, li um artigo que sugeria que as supostas "casas mal-assombradas" poderiam vir a ser uma espécie de baterias psíquicas,

que absorviam as emoções que tivessem sido ali liberadas, da mesma forma que a bateria de um carro armazena uma carga elétrica. Assim sendo, continuava o artigo, o fenômeno psíquico que chamamos de "assombração" poderia ser, de fato, uma espécie de espetáculo paranormal — a difusão do eco de velhas imagens e vozes que poderiam ser parte de eventos antigos. E o fato de muitas casas mal-assombradas serem evitadas e terem a reputação de serem Lugares Ruins pode se dever ao fato de que as emoções mais fortes são as mais primitivas — a raiva, o ódio e o medo.

Não aceito as ideias deste artigo como verdades absolutas — parece-me que o escritor que lida com o fenômeno psíquico em sua ficção tem a responsabilidade de lidar com tal fenômeno de maneira respeitosa, mas de modo algum em um estado de crença total, adoradora — mas achei a ideia interessante, tanto por ela em si quanto pelo fato de que sugere uma vaga, embora intrigante, referência à minha própria experiência: que o passado é um fantasma que está constantemente assombrando nossa vida presente. E graças à minha rigorosa formação metodista, comecei a imaginar se a casa mal-assombrada não poderia ser transformada em uma espécie de símbolo de pecados não pagos... ideia que veio a se transformar na questão central do romance O iluminado.

Acho que gostei da ideia em si — destacada de qualquer simbolismo ou referência moral — porque sempre me foi difícil compreender por que os mortos iriam querer vagar por casas abandonadas, balançando correntes e gemendo espectralmente para assustar os transeuntes... se pudessem estar em qualquer outro lugar. Parece um saco para mim. A teoria sugere que os habitantes realmente teriam partido, deixando somente um resíduo psíquico atrás de si. Mas mesmo assim (como diz Kenneth Patchen), isto não exclui a possibilidade de que o resíduo possa ser extremamente danoso, da mesma forma como as tintas à base de chumbo podem ser danosas às crianças que comem casquinhas delas anos depois de elas terem sido aplicadas.

Minha experiência na casa dos Marsten com meu amigo entrecruzou-se com este artigo e com um terceiro elemento — dar aulas sobre o Drácula, de Stoker — para que eu pudesse criar a casa dos Marsten fictícia, que contempla a pequena cidade de Jerulasem's Lot, de sua encosta perto do Cemitério de Harmony Hill. Entretanto, 'Salem é um livro sobre vampiros, não sobre assombrações; a casa dos Marsten é, na verdade, apenas um arabesco, o equivalente gótico de um apêndice. Estava lá, mas só servia para criar a atmosfera (ela se torna um pouco mais importante na versão do filme para a televisão, de Tobe Hooper, mas a sua maior função ainda parece ser a de permanecer lá no alto da colina, parecendo sinistra). Dessa forma, retornei à ideia de casa enquanto bateria psíquica e tentei escrever uma história em que esse conceito fosse a ideia central. O iluminado se passa na apoteose do Lugar Ruim: não uma casa, mas um hotel mal-assombrado, com um filme de terror "real" diferente passando em quase todos os quartos e suítes de seus hóspedes.

Não preciso dizer que a lista de Lugares Ruins não começa com casas mal-assombradas e termina com hotéis mal-assombrados; já houve histórias de terror sobre estações ferroviárias mal-assombradas, automóveis mal-assombrados, campos mal-assombrados, prédios comerciais mal-assombrados. A lista é interminável, e talvez tudo isso tenha começado com um homem das cavernas tendo que sair de sua caverna na rocha porque escutou algo que parecia vozes lá no fundo, nas sombras. Se eram realmente vozes ou a voz de vento é uma pergunta que nós ainda nos fazemos nas noites escuras.

Gostaria de discutir aqui duas histórias que lidam com o arquétipo do Lugar Ruim, uma boa, outra excelente. Por coincidência, ambas lidam com casas assombradas. Muito justo, na minha opinião; carros e estações de trem mal-assombrados são fogo, mas a sua casa é o lugar onde se espera que você possa tirar a sua armadura e colocar de lado seu escudo. Nossa casa é o lugar onde nos permitimos a maior das vulnerabilidades: é o lugar onde tiramos as roupas e vamos dormir sem nenhuma sentinela a nos vigiar (exceto, talvez, aqueles zumbidos cada vez mais populares da sociedade moderna, o detector de fumaça e o alarme contra roubos). Robert Frost disse que o lar é o local onde, quando você chega, eles têm que deixar você entrar. Os velhos aforismos dizem que o lar é onde mora o coração, que não há lugar como o lar, que um punhado de amor pode transformar uma casa em um lar. Somos levados a manter viva a chama do lar e, quando os aviadores de guerra terminam sua missão, comunicam pelo rádio que "estão voltando para casa". E, mesmo se você for um estrangeiro numa terra estranha, pode até encontrar um restaurante que por alguns momentos irá aliviar sua saudade do lar, aliviando também sua fome, com um belo prato de batatas caseiras.

Não é demais enfatizar mais uma vez que a ficção de terror é um toque gélido no seio familiar, e a boa ficção de terror aplica esse toque com uma pressão repentina, inesperada. Quando nós chegamos em casa e passamos o ferrolho na porta, gostamos de pensar que estamos trancando os problemas do lado de fora. A boa história de terror sobre o Lugar Ruim sussurra que nós não estamos trancando o mundo lá fora; estamos nos trancando do lado de dentro... com eles.

Essas duas histórias se agarram bem estritamente à fórmula convencional da casa mal-assombrada; é-nos dada a oportunidade de encarar uma série de assombrações, trabalhando juntas no sentido de reforçar a ideia da casa enquanto Lugar Ruim. Poderíamos até dizer que a definição mais verdadeira da casa mal-assombrada seria "uma casa com uma história nada agradável". O autor precisa fazer mais que simplesmente trazer o repertório de um bando de fantasmas, somados a correntes ruidosas, portas batendo violentamente no meio da noite ou barulhos estranhos no sótão ou porão (o sótão é um local especialmente bom para um pouquinho de terror rasteiro e palpitante — qual foi a última vez em que você explorou o sótão da sua casa com uma vela, durante uma falta de luz, enquanto uma forte ventania de outono se passava lá fora?); a história

de casas mal-assombradas exige um contexto histórico.

Tanto The House Next Door, de Anne Rivers Siddons (1978), quanto A assombração da casa da colina, de Shirley Jackson (1959), fornecem esse contexto histórico. Jackson o determina logo no primeiro parágrafo de seu romance, delineando o argumento de sua história numa prosa onírica e adorável:

> Nenhum organismo vivo pode continuar a viver por muito tempo uma existência sã sob condições de absoluta realidade; até mesmo os gafanhotos e as cotovias são capazes de sonhar, alguns dizem. Hill House, insalubre, permanecia solitária em meio às montanhas, guardando em si a escuridão. Permanecera assim por 80 anos e poderia continuar dessa forma por mais 80. Dentro dela, as paredes continuavam de pé; os tijolos se encaixavam simetricamente; o chão era firme; e as portas ficavam sensivelmente fechadas. O silêncio permanecia inalterável contra a pedra e o pau de Hill House, e o que quer que andasse por ali, andava sozinho.

Acredito que existam poucas passagens descritivas em língua inglesa tão apuradas como esta, se é que existe alguma; esse é o tipo de calma epifania que todo escritor almeja: palavras que de alguma maneira transcendam a palavra, palavras que, combinadas, formam um todo muito maior que a soma das partes. A análise de um parágrafo como este é uma tarefa complicada e traiçoeira, e que deveria ser quase sempre deixada a cargo de estudantes e professores universitários, aqueles lepidopterólogos da literatura que, quando veem uma linda borboleta, sentem que devem imediatamente sair correndo pelos campos com uma rede nas mãos, para capturá-la, matá-la com uma gota de clorofórmio e fixá-la a um quadro de vidro... tão sem vida quanto um monte de merda de cavalo.

Isto posto, façamos uma pequena análise deste parágrafo. Prometo, entretanto, não matá-lo ou fixá-lo a um quadro de vidro; não tenho nem a habilidade, nem a tendência para tanto (mas apresente-me qualquer tese de pós-graduação no campo da literatura anglo-americana e eu lhe mostrarei um monte de borboletas mortas, a maioria delas assassinadas sem método e presas sem técnica). Vamos somente congelá-lo por alguns minutos, e depois deixaremos que ele voe em liberdade.

Tudo o que quero fazer é mostrar quantas coisas este simples parágrafo é capaz de fazer. Começa sugerindo que Hill House é um organismo vivo; nos diz que este organismo vivo não existe sob condições de absoluta realidade; e que porque (ainda que eu deva aqui acrescentar que eu possa estar fazendo uma interpretação não pretendida pela senhora Jackson) não sonha, não é sã. O parágrafo nos diz o quão longa é sua história, estabelecendo imediatamente aquele contexto histórico tão importante às histórias de casas mal-assombradas, e conclui dizendo que algo caminha pelos cômodos e corredores de Hill House. Tudo isso em

menos de dez linhas.

Jackson, por implicação, introduz uma ideia ainda mais perturbadora. Sugere que Hill House aparenta estar perfeita na superfície. Não é a velha e arrepiante casa dos Marsten de 'Salem, com suas janelas suspensas, telhados deteriorados e paredes descascadas. Não é o lugar soturno e caindo aos pedaços, no fim daquelas ruas sem saída, aqueles lugares em que as crianças atiram pedras durante o dia e de onde temem se aproximar depois do anoitecer. Hill House tem uma aparência ótima. Mas Norman Bates também parecia ótimo, pelo menos na superfície. Não há correntes de ar em Hill House, mas ela (e todos aqueles tolos o bastante para se aproximar dela, imaginamos) não existe sob condições de absoluta realidade; assim sendo, não sonha; portanto, não é sã. E, aparentemente, mata.

Se Shirley Jackson nos apresenta uma história — uma espécie de fonte sobrenatural — como ponto de partida, então Anne Rivers Siddons nos oferece a própria fonte.

The House Next Door é um romance que transcorre totalmente na narrativa em primeira pessoa de Colquitt Kennedy, que mora com seu marido Walter ao lado da casa mal-assombrada. Observamos sua vida e sua maneira de pensar se transformando em consequência de sua proximidade dessa casa. Assim, o romance se estabelece verdadeiramente quando Colquitt e Walter se sentem impelidos a "entrar na história". Isto ocorre de forma bastante satisfatória nas cinquenta últimas páginas, mas, na maior parte do livro, Colquitt e Walter estão muito mais para personagens secundárias. O livro é dividido em três longas seções, e cada uma é, na verdade, uma história em si. São apresentadas as histórias das famílias Harralson, Sheehan e Greene, e é através das experiências delas que enxergamos a casa vizinha. Em outras palavras, enquanto A assombração da casa da colina nos oferece uma origem sobrenatural — a noiva, cuja carruagem virou, matando-a segundos antes de ela chegar a Hill House pela primeira vez, por exemplo — apenas como um pano de fundo, The House Next Door poderia ter recebido o subtítulo de "The Making of a Haunted House" (A produção de uma casa mal-assombrada).

Esta abordagem funciona bem para a senhorita Siddons, que não redige sua prosa com a bela simplicidade da senhora Jackson, mas que, no entanto, consegue um bom e ilustre desempenho. O livro é bem estruturado e realizado de maneira brilhante ("Pessoas como nós não aparecem na capa da People", diz a primeira frase do livro, e Colquitt segue nos contando exatamente como ela e seu marido terminaram não só na capa da People, mas condenados ao ostracismo pelos vizinhos, odiados pelos corretores de imóveis da cidade, e dispostos a incendiar a casa até que só restassem cinzas). Não há aqui nenhum pântano gótico coberto com massas de névoa saindo do charco, nenhum portão pontiagudo de castelo, nenhum fosso, nem mesmo uma água-furtada... Até mesmo porque, quem já ouviu falar de coisas assim em um subúrbio de Atlanta? Quando a história começa, a casa mal-assombrada sequer tinha sido construída.

Colquitt e Walter vivem em uma área rica e confortável do subúrbio de Atlanta. O mecanismo do convívio social neste subúrbio — o subúrbio de uma cidade do Novo Sul, onde muitas das tradições do Velho Sul são mantidas, segundo nos conta Colquitt — funciona tranquila e quase silenciosamente, com suas engrenagens bem lubrificadas pelo dinheiro. Ao lado de sua casa, há um lote cheio de árvores, nunca antes urbanizado graças a sua difícil topografia. Entra em cena Kim Dougherty, um jovem e entusiasmado arquiteto; ele constrói no terreno uma casa moderna, que lhe cai como uma luva. Na verdade… quase parece estar viva. Colquitt escreve sobre a primeira vez que viu a planta da casa:

> "Fiquei sem fôlego diante dela. Era magnífica. Geralmente, eu não me encanto pela arquitetura moderna, [mas]… Esta casa era diferente. Ela comandava você, mas de alguma forma lhe acalmava. Surgia da superfície desenhada a lápis do papel como um espírito elemental que tivesse sido aprisionado, trancado, e ansiava pela luz, através das profundezas intermináveis do tempo, aguardando sua libertação… Eu mal conseguia imaginar que mãos e que máquinas iriam construí-la. Pensava em algo que se iniciaria a partir de uma semente, formaria profundas raízes, cresceria sob o sol e sob as chuvas de muitos anos. No esboço, pelo menos, as árvores permaneciam intocadas ao seu redor, como companheiras. O córrego desfraldava seu leito e parecia nutrir suas raízes. Ela parecia… inevitável."

Os eventos se seguiram de maneira ordenada. Uma transformação dionisíaca está se aproximando deste subúrbio apolíneo, onde, até aqui, houvera um lugar para cada coisa, e cada coisa permanecera em seu lugar. Naquela noite, quando Colquitt ouve uma coruja piando no terreno arborizado, onde em breve será construída a casa de Dougherty, ela se vê dando um nó na ponta de sua colcha, para espantar o azar, como sua avó fazia.

Dougherty está construindo a casa para um jovem casal, os Harralson (mas ele estaria contente da mesma forma se estivesse construindo-a para Adolf Hitler e Eva Braun, ele diz aos Kennedy em uma festa; é a casa que lhe interessa, não os proprietários). Buddy Harralson é um jovem e ascendente advogado. Sua jovem esposa, conhecida pelo ridiculamente cômico nome de Pie (como em Punkin Pie, que era o apelido de seu pai), perde seu primeiro bebê na casa, em um aborto natural que ocorre quando ela está no quarto mês de gravidez, depois perde o seu cachorro e, então, na noite da festa de inauguração da casa, perde todo o resto.

Sai a família Harralson, entra a família Sheehan. Buck e sua esposa, Anita, estão tentando se recuperar da morte de seu único filho, que falecera dentro de um helicóptero em chamas enquanto servia na Guerra do Vietnã.

Anita, que está se recuperando de um colapso mental resultante dessa perda (que combina muito bem com a perda de seu pai e irmão, anos antes, em um acidente semelhante), começa a assistir na televisão da casa a filmes sobre a horrível morte de seu filho. Um vizinho que está na casa também vê parte deste filme letal. Outras coisas acontecem... há um clímax... e sai a família Sheehan. Então, por último, mas longe de o ser em ordem de importância em termos do grande espetáculo, vem a família Greene.

Se tudo isso parece familiar, não é surpresa para nenhum de nós. The House Next Door é uma história em episódios, o tipo de coisa que dá para imaginar que Chaucer poderia ter feito se tivesse escrito para a Weird Tales. É uma forma de trama de terror na qual o cinema tentou mais incursões que os escritores de contos e romances. Na verdade, os diretores de cinema parecem ter tentado inúmeras vezes estabelecer uma máxima que os críticos do gênero vêm há anos rejeitando na prática: que a narrativa de terror funciona melhor quando é curta e vai direto ao ponto (muitas pessoas associam esta máxima a Poe, no entanto, Coleridge afirmou isto antes dele, além de que Poe estava oferecendo um manual a todos os escritores de todo tipo de contos, e não somente aos que lidam com o sobrenatural ou com o oculto). É interessante notar que esta máxima parece realmente não funcionar na prática. A maioria dos filmes de terror que se utilizam desse recurso da história em episódios para apresentar três ou quatro histórias funciona irregularmente ou nem chega a funcionar.[74]

E The House Next Door funciona? Acredito que sim. Não tão bem quanto poderia funcionar, e o leitor fica com o que pode ser um conjunto equivocado de ambiguidades em relação a Colquitt e Walter Kennedy, mas, ainda assim, funciona.

"Acredito que The House Next Door tenha surgido", a senhora Siddons escreve, "porque sempre admirei o gênero do terror e do oculto, ou como se queira chamá-lo. Parece-me que a maioria de meus escritores favoritos fez sua incursão nas histórias de fantasma numa hora ou outra: Henry James, Edith Wharton, Nathaniel Hawthorne, Dickens etc., e tenho gostado dos escritores mais contemporâneos tanto quanto dos velhos clássicos. A assombração da casa da colina, de Shirley Jackson, é uma das mais perfeitas histórias sobre casas mal-assombradas que já tive oportunidade de ler... e [acredito que a minha favorita absoluta é] o pequeno e encantador livro de M. F. K. Fisher, The Lost, Strayed, Stolen (Perdido, desgarrado, roubado).

"A questão parecia ser que, como afirma toda introdução a todas as antologias de histórias de terror que você já leu na sua vida, a história de fantasma é atemporal; atravessa todas as fronteiras de cultura e de classe e todos os níveis de sofisticação; entra em comunicação imediata com algum ponto nas imediações da base de sua espinha, e toca aquela coisa encolhida dentro de todos nós, que observa em abjeto terror a escuridão

depois da entrada na caverna, onde a claridade do fogo não alcança. Se no escuro todos os gatos são pardos, então, basicamente, também todas as pessoas sentem medo dele.

"A casa mal-assombrada sempre me atingiu direta e especialmente como o símbolo de um terror muito particular. Talvez seja porque para uma mulher, a casa dela é muito mais que uma casa: é um reino, responsabilidade, conforto, um verdadeiro mundo para ela... para a maioria de nós, enfim, estejamos ou não conscientes disso. É uma extensão de nós mesmas; responde a uma das melodias mais básicas que a humanidade escutará. Meu abrigo. Minha terra. Minha segunda pele. Minha. Isso é tão essencial, que sua profanação, corrupção, da maneira como acontece, por alguma coisa estranha, provoca um desgosto e um terror profundo e peculiar. É, ao mesmo tempo, assustador e uma... violação, como um furtivo e terrível assaltante. A degradação de um lar é uma das coisas mais infames do mundo e é terrível além de qualquer proporção para o seu verdadeiro habitante...

"Acabei escrevendo sobre uma casa nova, que era... digamos, maligna... pela razão muito simples de que eu queria ver se era capaz de escrever uma boa história de fantasmas. Estava cansada e me sentindo um tanto quanto ingênua após dois anos de escrita pesada, séria, 'literária', mas ainda assim queria estar trabalhando e achei que uma história de fantasmas seria divertida... e enquanto elaborava mentalmente um bom gancho, ou uma boa prerrogativa, um jovem arquiteto comprou o adorável lote arborizado vizinho a nossa casa e começou a construir ali uma casa no estilo moderno. Meu escritório, no piso superior, sob o beiral do telhado da nossa velha casa, dá direto para este terreno vizinho e eu ficava sentada, observando pensativa através da janela, vendo a vegetação selvagem tombar e as encostas sendo desmatadas enquanto a casa era construída. E, certo dia, o inevitável 'E se?', que dá início ao ato de escrever de todo escritor, brotou na minha cabeça, e comecei. 'E se', pensei eu, 'em vez de um velho convento assombrado na costa da Cornualhaou uma casa de engenho pré-Revolução no Condado de Bucks, com um ou dois moradores, ou mesmo as ruínas de uma casa de sítio anterior à Guerra Civil, com um fantasma errante vagando em volta de uma chaminé desabada, procurando seu mundo perdido, fosse uma casa contemporânea novinha em folha, surgindo em um emergente subúrbio de uma grande cidade? Seria de se imaginar que um convento, uma casa de engenho ou um sítio fossem assombrados. Mas, uma casa moderna? Isso não daria um pequeno toque ainda mais significativo e terrível? Não serviria para enfatizar através do contraste e do horror? Achei que sim...

"Eu ainda não sei exatamente como cheguei à ideia de que a casa utilizaria sua delicada beleza para atrair as pessoas, para então voltar contra elas suas próprias fraquezas mais profundas, seu pontos fracos. Parecia-me que, nestes tempos de pragmatismos e materialismos, um fantasma convencional seria quase risível; no subúrbio que imaginei, as pessoas não acreditam neste tipo de coisa; seria quase impróprio. Uma

assombração tradicional seria motivo de riso para a vizinhança. Então, o que de fato atingiria a minha população semissofisticada? O que seria capaz de destruir relacionamentos e enganar as defesas e penetrar nas couraças suburbanas? Teria de ser diferente em cada caso. Cada pessoa tem seu próprio botão do horror interno. Tomemos uma casa que possa isolá-lo e pressioná-lo, e então chegamos a um verdadeiro caso de nervosismo suburbano.

"O enredo do livro emergiu quase completo e em infinitos detalhes de uma tacada só, como se tivesse estado ali por muito tempo, só aguardando ser descoberto... The House Next Door foi esboçado num único dia. A partir daí pareceu que ia ser muito divertido, e me dediquei a ele com o coração leve, porque achava que seria um livro fácil de escrever. E, de certa forma, foi: este era o meu povo. Pertenço a este mundo. Conheço-o por dentro e por fora. Eram, em sua maioria, é claro, caricaturas; a maioria das pessoas que conheço são, graças a Deus, muito mais excêntricas e não tão determinadamente suburbanas quanto esses caras. Mas eu precisava que eles fossem como eram para fazer sentido. E achei que a criação deles foi uma sopa no mel.

"Toda a questão deste livro, naturalmente, não é tanto a casa e seus poderes terríveis e peculiares, mas que efeitos ela tem na vizinhança e nas relações entre vizinhos e amigos e entre famílias, quando são forçados a enfrentar e acreditar no inacreditável. Esse sempre foi, na minha opinião, o poder do sobrenatural... ele destrói os laços entre as pessoas, ou entre as pessoas e seu mundo e, de certa forma, entre as pessoas e a essência mais íntima delas mesmas. E esta ruptura as deixa sozinhas e indefesas, urrando de terror diante da coisa em que foram forçadas a acreditar. Pois a crença é tudo; a crença comporta tudo. Sem a crença não há o terror. E acredito que seja ainda mais tenebroso quando um homem ou mulher moderno, cercado pelos privilégios e pela educação e todas as pompas da suposta boa vida, e toda a sobrecarga de inteligência, pragmatismo e sede de sabedoria da mente moderna é forçado a se confrontar com o terror e o mal elementar, total e alienígena. O que sabe ele sobre isso? O que tem isso a ver com ele? O que têm o indizível e o inacreditável a ver com lares de universitários, imposto predial, escolas particulares para as crianças, patês em todas as terrinas e um BMW em todas as garagens? O homem primitivo poderia gritar ante o reaparecimento de uma pessoa morta e ponto final; se seu vizinho visse, gritaria junto com ele... Um morador de Fox Run Chase que se deparasse com uma assombração saindo da banheira ficaria sem par no dia seguinte na quadra de tênis, com seu tênis Nike, se insistisse em ficar falando sobre o assunto. E aqui está ele, sozinho com o horror e excluído por todos. É uma dupla volta do parafuso, e achei que daria uma boa história.

"E ainda penso que sim... Penso que ela se sustenta bem... Mas só agora consigo ler a história com o mínimo de imparcialidade. Tendo acabado o primeiro terço do livro, escrevê-lo deixou de ser divertido e transformou-se em algo tão opressivo para mim quanto obsessivo; me dei

conta de que estava inserida em uma coisa vasta e terrível e nada engraçada. Eu estava ferindo e destruindo pessoas ou permitindo que fossem feridas e destruídas, o que dá no mesmo. Há em mim... uma reminiscência da ética puritana e da moralidade torta do calvinismo, que insiste em que AS COISAS DEVEM TER UM PROPÓSITO. Não gosto de nada que seja gratuito. Não se deve permitir que o mal saia impune, mesmo sabendo que ele o faz, todos os dias. Enfim... deve haver um dia de acerto de contas com a Coisa Maligna, e eu ainda não tenho a menor ideia se isso é uma força ou uma fraqueza... Isso certamente não me proporciona nenhum engenho, mas não me vejo como uma escritora 'inteligente'. E, dessa forma, The House Next Door transformou-se em um negócio muito sério para mim; eu sabia que Colquitt e Walter Kennedy, por quem eu nutria um grande afeto, seriam destruídos pela casa que eles, por sua vez, destruiriam no final do livro, mas na minha opinião havia um heroísmo muito verdadeiro no fato de que eles, na verdade, sabiam disso e foram em frente assim mesmo... Eu estava satisfeita com o fato de eles não fugirem... Esperava que, ao confrontar algo tão opressivamente vasto e terrível, eu tivesse a graça e a coragem que eles tiveram. Falo deles como se estivessem fora do meu controle porque os sinto dessa forma, e me senti assim durante todo o tempo em que escrevi o livro... Há algo de inevitável nas consequências... isso, na minha opinião, estava implícito desde a primeira página do livro. Aconteceu dessa forma porque esta era a maneira que teria acontecido nesse momento, nesse lugar, com essas pessoas. Este é para mim um sentimento satisfatório, e não é um sentimento que eu tenha tido sobre todos os meus livros. E, também nesse sentido, acredito que tenha sido um sucesso...

"Em seu nível mais simples, acredito que funcione bem enquanto exemplo da ficção de terror, que depende da justaposição do inimaginavelmente terrível com o totalmente ordinário... a maravilhosa síndrome do 'terror à luz do dia', de Henry James. O bebê de Rosemary é o senhor absoluto deste dispositivo em especial, e foi, em parte, para alcançar essa qualidade que me esforcei. Também gosto do fato de que, para mim, todas as personagens permanecem sendo pessoas extremamente simpáticas, mesmo passado tanto tempo depois de tê-lo escrito e relido tantas vezes. Eu tinha grande preocupação com o que lhes aconteceria enquanto as levava através das páginas, e ainda hoje me preocupo com elas.

"Talvez ele também se saia bem em ser uma história de terror totalmente contemporânea. Talvez seja a tendência do futuro. Não é a coisa que entra de supetão em sua casa durante a noite que o apavorará neste admirável mundo novo; é sua própria casa. Em um mundo onde a própria mobília da sua vida, o esqueleto mais básico de sua existência, torna-se terrível e estranho, talvez a única coisa que teremos a recorrer é qualquer decência inata que possamos encontrar no fundo de nós mesmos. De certo modo, não acho que isso seja uma coisa ruim."

Uma frase que se destaca na análise de Siddons de seu próprio

trabalho — pelo menos para mim — é esta: "... na minha opinião havia um heroísmo muito verdadeiro", ela diz, "no fato de que eles, na verdade, sabiam disso e foram em frente assim mesmo." Podemos pensar nisso como um sentimento totalmente sulista e, sendo a dama que ela é, Anne Rivers Siddons se enquadra em uma tradição sulista de escritores góticos.

Ela nos conta que jogou fora as ruínas das fazendas anteriores à Guerra Civil, e assim o fez, mas numa dimensão mais ampla. The House Next Door é, em muitos sentidos, a casa fantasmagórica e caindo aos pedaços onde escritores tão aparentemente díspares quanto essencialmente semelhantes como William Faulkner, Harry Crews e Flannery O'Connor — provavelmente os maiores contistas americanos do período pós-guerra — viveram antes dela. É uma casa que até um escritor pavorosamente ruim como William Bradford Huie aluga de tempos em tempos.

Se a experiência sulista devesse ser encarada enquanto um solo não cultivado, então deveríamos dizer que quase todo escritor, não importando o quão bom ou ruim, percebe profundamente que a experiência sulista poderia plantar uma semente e vê-la crescer — como exemplo, recomendo o romance The Beguiled (O iludido), de Thomas Cullinan (transformado em um bom filme de Clint Eastwood, dirigido por Don Siegel). Eis um romance "muito bem escrito", como costuma classificar um amigo meu — querendo dizer, é claro, nada demais. Não é nenhum Saul Bellow, nem um Bernard Malamud, mas pelo menos não no nível de gente como Harold Robbins e Sidney Sheldon, que aparentemente não saberiam a diferença entre uma boa prosa e uma pizza de bosta com anchovas. Se Cullinan tivesse escolhido escrever um romance mais convencional, não chamaria a atenção de ninguém. Em vez disso, ele surgiu com sua louca história gótica sobre um soldado da União que perde uma perna e mais tarde a vida para os implacáveis anjos da misericórdia, que moram nas ruínas de uma escola para moças deixada para trás na marcha de Scherman em direção ao mar. Este é o pequeno terreno de Cullinan naquele pedaço de solo não cultivado, solo este que sempre fora surpreendentemente rico. Somos tentados a acreditar que, fora do Sul, uma ideia dessas não daria mais que erva daninha. Mas, neste solo, cresce como uma videira de potente e desvairada beleza — o leitor é hipnotizado de horror pelo que acontece naquela esquecida escola para moças.

Por outro lado, William Faulkner fez mais que jogar algumas sementes; plantou toda uma porra de um jardim... e tudo que ele se preocupou em escrever depois de 1930, quando realmente descobriu o estilo gótico de literatura, parecia verdejar. A essência do gótico sulista no trabalho de Faulkner aparece, na minha opinião, em Sanctuary (Santuário), quando Popeye fica de pé no cadafalso, pronto para ser enforcado. Ele arrumara os cabelos cuidadosamente para a ocasião, mas, agora, com a corda em volta do pescoço e as mãos amarradas atrás das costas, o cabelo caía desajeitado sobre sua testa. Ele começa a sacudir a cabeça, tentando jogar o cabelo de volta ao lugar. "Deixe-me ajeitar isso para você", diz-lhe o executor, e empurra a alavanca do alçapão do cadafalso. Popeye

morre com o cabelo no rosto. Eu acredito de todo o coração que ninguém nascido ao norte da fronteira de Mason-Dixon poderia ter concebido aquela cena, ou tê-la escrito da forma correta, se tivesse tentado. Idem com relação à cena longa, excruciante e lúgubre na sala de espera do médico, que abre a novela Revelation (Revelação), de Flannery O'Connor. Não há salas de espera assim fora da imaginação dos sulistas; santo Deus, que horda.

Aonde quero chegar é que há algo assustadoramente fértil e luxuriante na imaginação sulista, e isso se torna particularmente claro quando se volta ao canal gótico.

O caso dos Harralson, a primeira família a habitar a Casa Assombrada no romance de Siddons, mostra de forma bastante clara como a autora colocou sua própria imaginação gótica sulista para funcionar. Pie Harralson, a jovem esposa, possui um tipo de atração nada saudável em relação a seu pai, um homem colérico e musculoso, vindo do "sul das estepes". Pie parece bastante consciente de que seu marido, Buddy, forma um triângulo com ela, ele no topo e papai em uma das bases. A casa em si é apenas uma outra face nesta relação de amor-ódio-amor que ela parece estar tendo com o pai ("Aquela coisa esquisita que ela possui com ele", afirma uma das personagens, dissimuladamente). Perto do fim da sua primeira conversa com Colquitt e Walter, Pie diz alegremente: "Oh, papai vai simplesmente odiar esta casa! Oh, ele vai ficar louco de raiva!"

Buddy, enquanto isso, se torna o protegido de Lucas Abbott, um recém-chegado ao escritório de advocacia onde Buddy trabalha. Abbott vem do Norte, e ficamos sabendo de passagem que ele deixou Nova York devido a um escândalo: "... algo envolvendo um escriturário."

A casa vizinha, que volta contra as pessoas suas próprias fraquezas mais profundas, nas palavras de Siddons, funde esses elementos de forma perfeita e horrível. Perto do fim da festa de inauguração da casa, Pie começa a gritar. Os convidados correm para averiguar o que está acontecendo com ela. Encontram Buddy Harralson e Lucas Abbott abraçados e nus no quarto onde foram deixados os casacos. Quem os vira primeiro foi o pai de Pie e ele está quase morrendo no chão, enquanto Punkin Pie continua gritando... e gritando... e gritando.

Agora, se isso não é um gótico sulista, o que mais seria?

A essência do terror desta cena (que, por algum motivo, me faz lembrar muito daquele momento horripilante em Rebecca, em que o narrador sem nome interrompe a festa, deixando todos gelados, ao flutuar pelos degraus da escada abaixo em uma roupa que a terrível primeira esposa de Maxim também vestira) repousa no fato de que os códigos sociais não foram meramente rompidos; explodiram diante das nossas caras apavoradas. Siddons detona essa banana de dinamite perfeitamente. É um caso de tudo estar dando tão completamente errado quanto possível; vidas e carreiras arruinadas irreversivelmente em questão de segundos.

Não precisamos analisar a psique do escritor de terror; nada é mais entediante ou inconveniente do que pessoas que fazem perguntas do tipo:

“Por que você é tão esquisito?” ou “A sua mãe se assustou com um cachorro de duas cabeças quando você estava no útero?”. Eu não vou fazer isso aqui, mas apenas apontar que grande parte do sucesso de The House Next Door advém da boa compreensão de sua autora das barreiras sociais. Todo escritor de terror tem uma concepção clara — talvez até mesmo morbidamente hipertrofiada — de onde termina o país do socialmente (ou moralmente, ou psicologicamente) aceitável e começa o grande vazio demográfico do tabu. Siddons destaca-se mais na determinação dos limites entre o socialmente aceitável e o pesadelo social do que a maioria (embora Daphne Du Maurier venha à mente mais uma vez), e aposto que ela foi ensinada quando jovem que não se deve comer com os cotovelos apoiados sobre a mesa... ou fazer amor anormal no quarto dos casacos.

Ela retorna à questão do código social repetidas vezes (da mesma forma como o faz em um romance anterior, não sobrenatural, sobre o Sul, Heartbreak Hotel [Hotel Heartbreak]), e, em seu nível mais racional e simbólico, The House Next Door pode ser lido como um tratado sociológico tragicômico sobre os modos e costumes da classe média alta suburbana. Entretanto, sob isso, o coração do gótico sulista bate com força. Colquitt nos conta que ela não suportaria contar à sua melhor amiga o que ela vira no dia em que Anita Sheehan finalmente, e irrevogavelmente, perdeu a cabeça, mas ela é capaz de nos contar em detalhes vívidos e chocantes. Horrorizada ou não, Colquitt viu tudo. Ela mesma faz uma comparação “Novo Sul/Velho Sul” no começo do romance, e o romance em si é uma outra comparação. Na superfície, vemos “aquelas obrigatórias Mercedes marrom-tabaco”, férias em Ocho Ríos, Bloody Marys salpicadas com aneto no Rinaldi’s. Mas o que se passa abaixo da superfície, aquilo que faz com que o coração deste romance pulse com uma força tão tremendamente crua, é o Velho Sul — o gótico sulista. No fundo, The House Next Door não se situa de forma alguma em um subúrbio grã-fino de Atlanta; localiza-se naquela região terrivelmente cavernosa do coração, que Flannery O’Connor mapeou tão bem. Cave bem fundo em Colquitt Kennedy e você verá surgir a senhora Turpin de O’Connor, em pé na sua pocilga, aguardando uma revelação.

Se o livro apresenta alguma questão séria, esta repousa em nossa percepção de Walter, Colquitt e a terceira personagem principal, Virginia Guthrie. Nossos sentimentos em relação a estas três personagens não são exatamente de simpatia, e embora elas não sejam obrigadas a nos ser simpáticas, o leitor pode achar difícil compreender por que Siddons gosta delas, como ela disse que gosta. Ao longo de grande parte do livro, Colquitt mostra-se particularmente desinteressante: fútil, consciente de sua classe e de seu dinheiro, afetada no que diz respeito ao sexo, e, ao mesmo tempo, vagamente exibicionista. “Nós gostamos que nossas vidas e nossas propriedades sigam sem percalços”, ela diz logo no começo ao leitor com uma louca autoconfiança. “O caos, a violência, a desordem e a negligência nos aborrecem muito. Não que propriamente nos assustem, porque estamos conscientes de sua existência. Assistimos aos noticiários da TV, somos

atuantes em nossa conduta política bastante liberal. Sabemos que construímos uma concha para nós, mas trabalhamos duro para conseguir construí-la; nós escolhemos isso. E, com certeza, temos todo o direito de fazê-lo."

Com toda justiça, parte disso se destina a nos preparar para as mudanças a que serão submetidos Colquitt e Walter como consequência das travessuras sobrenaturais da casa vizinha, que está fazendo o que Bob Dylan chamou de "trazer tudo de volta para casa". Siddons, sem sombra de dúvidas, quer nos dizer que os Kennedy, enfim, alcançaram um novo patamar de consciência social; depois do episódio com a família Sheehan, Colquitt diz a seu marido: "Sabe, Walter, nós nunca nos arriscamos. Nunca nos colocamos em perigo, ou qualquer coisa a qual déssemos valor. Extraímos o melhor do que a vida tem a oferecer... e, na verdade, nunca demos nada em troca." Se for assim, então Siddons é bem-sucedida. Os Kennedy pagam com a própria vida. O problema do romance talvez seja que o leitor fica numa posição de achar que os preços pagos foram justos.

A opinião da própria Siddons sobre o significado da consciência de ascensão social da família Kennedy é também mais turva do que eu gostaria. Se for uma vitória, é uma vitória amarga; o mundo deles foi destruído pela convicção de que deviam advertir o mundo contra a casa vizinha, mas a essa convicção parece ter sido dada em troca bem pouca paz de espírito — e o livro parece indicar que a vitória deles soa decididamente vazia.

Colquitt não coloca somente sua viseira quando sai para cuidar do jardim; coloca um sombreiro. Ela está orgulhosa de seu trabalho, mas o leitor se sente um pouco mais incerto com relação à serena confiança em sua aparência: "Tenho o que quero e não preciso da adulação de homens jovens, mesmo que eu admita modestamente que já houve alguns na minha agência que a ofereceram." Sabemos que ela fica bem com uma calça jeans justa; a própria Colquitt aponta isso prestativamente. Ficamos com a sensação de que se o livro tivesse sido escrito um ou dois anos mais tarde, Colquitt nos diria que ela fica bem em seus jeans Calvin Klein. A questão é que ela não é o tipo de personagem para o qual as pessoas serão capazes de torcer com facilidade. E se os maneirismos pessoais dela ajudam ou atrapalham na espiral descendente do livro em direção ao desastre, é algo que o leitor ou leitora terá de decidir por conta própria.

Igualmente problemáticos são os diálogos do livro. Em dado momento, Colquitt abraça a recém-chegada Anita Sheehan e lhe diz: "Bem-vinda mais uma vez à vizinhança, Anita Sheehan. Porque você é uma moça totalmente diferente do que era antes, e eu gosto muito de você, e espero que seja imensamente feliz aqui." Eu não vou implicar com o sentimento; só fico pensando se as pessoas no Sul realmente falam dessa forma.

Digamos o seguinte: o maior problema em The House Next Door é a confusão no desenvolvimento das personagens. Um problema menor é o da própria execução — problema que salta aos olhos principalmente nos diálogos, já que a narração é adequada e as imagens, frequentemente, de

uma estranha beleza. No entanto, como gótico, o livro é admiravelmente bem-sucedido.

Agora deixem-me sugerir que, além de ser um romance gótico sulista, The House Next Door, de Anne Rivers Siddons, sejam quais forem suas falhas em termos de caracterização ou execução, é bem-sucedido em um terreno muito mais importante; é um exemplo perfeito do que Irving Malin chama de "o novo gótico americano", bem como o Os mortos-vivos, de Straub, embora Straub me pareça muito mais consciente da espécie de peixe que apanhara (a indicação mais clara disso é a sua utilização do mito de Narciso e sua utilização fantasmagórica do espelho mortal).

John G. Park empregou as ideias de Malin sobre o novo gótico americano em um artigo para Critique: Studies in Modern Fiction.[75] O artigo de Park é sobre o romance de Shirley Jackson, The Sundial (O relógio solar), mas o que ele diz a respeito desse livro pode ser aplicado, da mesma forma, a toda uma série de histórias americanas de terror e fantasmas, inclusive a muitas de minha autoria. Aqui está a "lista de ingredientes" de Malin para o gótico moderno, apresentada por Park em seu artigo.

Primeiro, o microcosmo atua como uma arena onde forças universais colidem. No caso do livro de Siddons, a casa vizinha atua enquanto este microcosmo.

Segundo, a casa gótica funciona com uma imagem do autoritarismo, do encarceramento ou do "narcisismo confinado". Por narcisismo, Park e Malin parecem entender uma crescente obsessão de cada um com os seus próprios problemas; um voltar-se para dentro de si próprio, em vez de um crescimento para o mundo externo. O gótico americano moderno amarra completamente o caráter, e, no que poderia ser chamado de uma patética falácia psicológica, o ambiente físico frequentemente emula a introversão das próprias personagens — como ocorre em The Sundial.[76]

Esta é uma mudança excitante, até mesmo fundamental, na intenção do gótico. Houve um tempo em que a Casa Mal-assombrada era vista pela crítica como um símbolo do útero — um símbolo sexual primário que talvez tenha permitido ao gótico transformar-se em uma forma segura de falar sobre os temores sexuais. Park e Malin sugerem que o novo gótico americano, criado originalmente vinte anos ou mais depois da publicação de A assombração da casa da colina, por Shirley Jackson, utiliza a Casa Mal-assombrada não para simbolizar os interesses sexuais e os medos sexuais, mas os interesses em si próprio e o medo de si próprio... e se alguém vier perguntar-lhe por que ocorreu tal crescimento na popularidade da ficção e dos filmes de terror nos últimos cinco anos, aproximadamente, você pode responder que o crescimento dos filmes de terror nos anos 1970 e começo dos anos 1980, desde O exorcista a Calafrios, de Cronenberg, é um bom exemplo do novo gótico americano, onde temos, em vez de um útero simbólico, um espelho simbólico.

Isso pode soar como um monte de baboseiras acadêmicas, mas na

verdade não é. O propósito da ficção de terror é não somente explorar as terras do tabu, mas também confirmar nossos bons sentimentos em relação ao status quo, mostrando-nos visões extravagantes de qual seria a alternativa. Da mesma forma que os pesadelos mais apavorantes, o bom show de horrores frequentemente tem como trabalho virar o status quo de ponta-cabeça — o que mais nos assusta com relação ao Mr. Hyde é talvez o fato de que ele fazia parte, o tempo todo, de doutor Jekyll. E na sociedade americana, que vem se tornando mais e mais fascinada pelo culto ao egocentrismo, não deveria surpreender o fato de o gênero do terror ter se voltado mais e mais a nos mostrar um reflexo que nós não gostamos — o de nós mesmos.

Olhando para The House Next Door, notamos que podemos deixar de lado a carta de tarô do Fantasma — não há fantasmas propriamente ditos na casa que pertencera à família Harralson, à família Sheehan e à família Greene. A carta que parece assentar melhor aqui é a carta que parece surgir sempre que estamos lidando com o narcisismo: o Lobisomem. As histórias mais tradicionais de lobisomem — consciente ou inconscientemente — quase sempre emulam a história clássica de Narciso; na versão de Lon Chaney Jr., vemos Chaney observando a si mesmo no famoso "Espelho d'Água", enquanto ele se transforma de um monstro de novo em Larry Talbot. Vemos exatamente essa mesma cena acontecer no filme para TV, O incrível Hulk, quando Hulk se transforma de novo em David Banner. Em A noite do lobisomem, da Hammer, a cena se repete uma vez mais, só que dessa vez é Oliver Reed que se observa sofrendo a transformação. O verdadeiro problema com a casa vizinha é que ela transforma a pessoa na coisa que elas mais abominam. E o verdadeiro segredo da casa vizinha é que ela é um quarto de vestir para os lobisomens.

"Quase todas as personagens do novo gótico americano são narcisistas", sintetiza Parks, "de uma forma ou de outra, pessoas fracas, que tentam observar na realidade seus problemas pessoais". Isso resume Colquitt Kennedy, na minha opinião; e também resume Eleanor, protagonista de A assombração da Casa da Colina, de Shirley Jackson; e Eleanor Vance é, certamente, a melhor personagem a surgir a partir dessa nova tradição gótica americana.

"A inspiração para escrever uma história de fantasmas", escreve Lenemaja Friedman em seu estudo sobre o trabalho de Jackson, "surgiu na senhorita Jackson... enquanto lia um livro sobre um grupo de pesquisadores psíquicos do século XIX que alugou uma casa mal-assombrada a fim de estudá-la e registrar suas impressões sobre o que vissem ou ouvissem, com o propósito de apresentar um tratado à Sociedade de Pesquisa Psíquica. Como ela se recorda: "Eles pensavam que estavam sendo profundamente científicos, provando toda espécie de coisas, e, ainda assim, a história que aparecia em seus exíguos relatórios não tinha nada a ver com a história de uma casa mal-assombrada — era a história de inúmeras pessoas angustiadas, confusas, acredito, mas sem dúvida determinadas,

com passados e motivações diferentes." Esta história instigou-a tanto, que ela mal podia esperar para criar sua própria casa mal-assombrada e suas próprias personagens para estudá-la.

"Pouco depois, ela conta, em uma viagem a Nova York, ela viu, na estação da Rua 125, uma casa grotesca — com uma aparência tão má, causando uma impressão tão sombria, que por muito tempo ela ainda teve pesadelos com ela. Atendendo à sua curiosidade, um amigo de Nova York investigou e ficou sabendo que a casa, intacta na fachada, era só uma casca, já que um incêndio devastara sua estrutura... Nesse meio tempo ela estava pesquisando em jornais, revistas e livros, fotografias de casas com a aparência mal-assombrada apropriada; e ela finalmente descobriu a fotografia numa revista de uma casa que parecia perfeita. Parecia muito com a casa assustadora que ela vira em Nova York: '... tinha a mesma atmosfera de doença e decadência, e se já existiu uma casa que parecia convidativa para um fantasma, seria esta.' A fotografia identificava a casa como sendo de uma cidade na Califórnia; consequentemente, na esperança de que sua mãe na Califórnia pudesse conseguir algumas informações sobre a casa, ela escreveu-lhe solicitando ajuda. Acabou que sua mãe não só era familiar à casa como forneceu a surpreendente informação de que o bisavô da senhorita Jackson a construíra."[77]

Heh, Heh, heh, como costumava dizer a Bruxa Má.

Em seu nível mais simples, A assombração da casa da colina segue o plano daqueles investigadores da Sociedade de Pesquisas Psíquicas, cujo trabalho a senhorita Jackson tinha lido: é a trama de quatro caça-fantasmas que se reúnem em uma casa que dizem estar assombrada. Conta a aventura deles ali e culmina com um clímax pavoroso e místico. Os caça-fantasmas — Eleanor, Theo e Luke — se uniram sob a proteção de um tal de doutor Montague, um antropólogo cujo hobby é a investigação de fenômenos psíquicos. Luke, um cara jovem do tipo intelectual (interpretado de forma memorável por Russ Tamblyn, na sensível versão do livro para o cinema de Robert Wise, Desafio do além), está no grupo como um representante do proprietário, sua tia; ele considera a coisa toda uma farsa... pelo menos, a princípio.

Theo e Eleanor foram convidados por outras razões. Montague, que varreu os arquivos de inúmeras sociedades psíquicas, enviou convites a um número bastante grande de pessoas envolvidas no passado com eventos "sobrenaturais" — os convites, naturalmente, sugeriam que estas pessoas "especiais" poderiam desfrutar uma temporada de verão com Montague na Casa Mal-assombrada. Eleanor e Theo foram as únicas a responder, cada uma por suas próprias razões. Theo, que demonstrara uma habilidade bastante impressionante com as cartas do tarô, está se separando de sua amante atual (no filme, Theo — interpretada por Claire Bloom — é apresentada como uma lésbica com uma queda por Eleanor; no romance de Jackson, há uma discreta sugestão de que as preferências sexuais de Theo não sejam totalmente heterossexuais).

Mas é a Eleanor, cujo telhado da casa onde morava quando era menina desabou, que o romance está vitalmente relacionado, e é a personagem de Eleanor e a descrição que Shirley Jackson faz dela que elevam A assombração da casa da colina ao ranking dos grandes romances sobrenaturais — na verdade, em minha opinião, ele e A volta do parafuso, de James, são os únicos dois grandes romances sobrenaturais dos últimos cem anos (ainda que possamos acrescentar dois longos contos: "The Great God Pan", de Machen, e "Nas Montanhas da Loucura", de Lovecraft).

"Quase todas as personagens do novo gótico americano são narcisistas... pessoas fracas, que tentam observar na realidade seus problemas pessoais."

Coloque este sapato nos pés de Eleanor e verá que ele cabe perfeitamente. Preocupa-se consigo mesma de uma forma obsessiva e, em Hill House, ela encontra um espelho gigantesco e monstruoso, que reflete sua própria face distorcida. É uma mulher profundamente prejudicada pela sua criação e o estilo de vida de sua família. Quando penetramos em sua mente (o que acontece constantemente, com exceção do primeiro capítulo e do último), podemos pensar naquele velho costume oriental de enfaixar os pés — só que não foram os pés de Eleanor que foram enfaixados; foi aquela parte da sua mente onde a habilidade de viver qualquer tipo de vida independente tem seu início.

"É verdade que a caracterização de Eleanor é uma das mais perfeitas dentro do trabalho da senhorita Jackson", escreve Lenemaja Friedman. "Perde somente para a personagem de Merricat no romance We Have Always Lived in the Castle (Sempre vivemos no castelo). Há inúmeras facetas na personalidade de Eleanor: ela pode ser alegre, encantadora e espirituosa, quando se sente desejada; é generosa e deseja dar de si aos outros. Ao mesmo tempo, ressente-se do egoísmo de Theo e é capaz de acusá-la de desonestidade quando elas descobrem o sinal na parede. Por muitos anos, Eleanor tem estado cheia de ódio e frustração: começou por odiar sua mãe e então sua irmã e seu cunhado, por terem tirado vantagem de sua natureza passiva e submissa. Ela luta para superar a culpa que sente pela morte da mãe.

"Ainda que alguém venha a conhecê-la muito bem, ela ainda se mantém misteriosa. O mistério é um produto da incerteza e das alterações mentais e emocionais de Eleanor, que são muito difíceis de sondar. Ela é insegura e, por causa disso, instável em sua relação com os outros e com a casa em si. Sente a força irresistível dos espíritos e almeja se submeter a eles. Quando ela se decide a não ir embora de Hill House, supõe-se que ela esteja ficando louca."[78]

Hill House é, então, o microcosmo onde as forças universais colidem, e em sua crítica sobre The Sundial (publicado em 1958, um ano antes de A assombração da casa da colina), John G. Park fala sobre "a viagem... a tentativa de escapar... uma tentativa de fugir... franco autoritarismo...".

Esse é, na verdade, o lugar onde começa a viagem de Eleanor, e

também a razão dessa viagem. Ela é tímida, retraída e submissa. A mãe morreu e Eleanor julgou a si mesma e decidiu que ela era culpada de negligência — talvez até mesmo assassinato. Permaneceu firmemente sob o jugo de sua irmã casada após o falecimento de sua mãe e antes há uma séria discussão sobre se Eleanor vai poder ou não ir a Hill House. E ela, que tem 32 anos, está sempre afirmando ser dois anos mais velha.

Ela consegue sair de casa praticamente roubando o carro que ajudara a comprar. O cadeado está aberto, é a chance de Eleanor escapar do que Park chama de "franco autoritarismo". Esta viagem a conduz a Hill House, e como pensa Eleanor — com uma intensidade febril, à medida que a história progride —, "viagens terminam quando os amantes se encontram".

Seu narcisismo se estabelece talvez de forma mais tocante em uma fantasia que ela produz ainda a caminho de Hill House. Ela para o carro, cheia de "dúvidas e desconfianças", diante da visão de um portão ladeado por colunas de pedra em ruínas, em meio a uma longa ala de espirradeiras. Eleanor recorda que as espirradeiras são venenosas... e então:

> Será que eu vou — pensou ela — sair do meu carro e passar pelo portão em ruínas e, então, uma vez dentro da mágica praça de espirradeiras, descobrir que caminhei para uma terra encantada, protegida pelo veneno dos olhos dos passantes? Depois de ter passado por entre os pilares do portão, será que vou me sentir dentro de uma barreira protetora, o encanto quebrado? Vou penetrar em um doce jardim, com fontes e bancos baixos e rosas sobre os arvoredos, e encontrar um caminho — incrustado, talvez, com rubis e esmeraldas, tão macio que a filha de um rei poderia caminhar sobre ele com seus pezinhos calçados em sandálias —, e ele vai me conduzir direto ao palácio que se esconde sob um encanto mágico. Vou descer um caminho de pedra, passando por leões de pedra que fazem a guarda, e entrar em um pátio onde jorra uma fonte e onde a rainha aguarda, chorando, que a princesa retorne... E vamos viver juntos e felizes para sempre.

A profundidade dessa fantasia repentina tem a função de nos impressionar e consegue. Sugere uma personalidade para a qual fantasiar se tornou um estilo de vida... e o que ocorre a Eleanor em Hill House se aproxima de uma forma inquietante da consumação deste estranho sonho-fantasia. Talvez até mesmo a parte "felizes-para-sempre", ainda que eu suspeite que Shirley Jackson duvidaria disso.

Acima de tudo, esta passagem indica a perturbadora, ou até mesmo louca, intensidade do narcisismo de Eleanor — estranhos filmes passam constantemente dentro da cabeça dela, filmes nos quais ela é a estrela e a única força propulsora —, filmes que são o exato oposto de sua vida real, na verdade. Sua imaginação é fértil e incansável... e talvez perigosa. Mais tarde, os leões de pedra que ela havia imaginado na passagem citada

acabam sendo somente suportes para livros no apartamento de mentira que ela imaginara para Theo.

Na vida de Eleanor, essa introversão a que Park e Malin associam o novo gótico americano é uma constante. Pouco depois da fantasia do castelo encantado, Eleanor para para almoçar e escuta uma mãe explicando para a garçonete por que a filhinha dela não quer beber seu leite. "Ela quer sua xícara de estrelas", diz a mãe. "Tem estrelas no fundo, e ela sempre bebe o leite nela em casa. Ela a chama de xícara de estrelas porque pode ver as estrelinhas enquanto bebe o leite."

Eleanor imediatamente toma isso para si: "É verdade — pensou Eleanor —; na verdade, eu também: uma xícara de estrelas, é claro." Como o próprio Narciso, ela é incapaz de lidar com o mundo externo de qualquer outra maneira senão como um reflexo de seu mundo interior. O clima nos dois lugares é sempre o mesmo.

Mas deixemos Eleanor de lado, por enquanto, no seu trajeto para Hill House, "que sempre o aguarda no fim do dia". Vamos alcançá-la por lá, se você não se importa.

Eu disse que The House Next Door gera um paradigma em sua totalidade; a origem de Hill House é estabelecida no clássico estilo das histórias de fantasmas por doutor Montague, em apenas 11 páginas. A história é contada (é claro!) em volta da fogueira, com drinques nas mãos. Os pontos relevantes: A Casa da Colina foi construída por um puritano irrepreensível, chamado Hugh Crain. Sua jovem esposa faleceu poucos instantes antes de poder ver A Casa da Colina pela primeira vez. Sua segunda esposa morreu de causa desconhecida. Suas duas filhas pequenas permaneceram na Casa da Colina até a morte da terceira esposa de Crain (nada de estranho — essa esposa faleceu na Europa), e foram então mandadas para morar com uma prima. Passaram o resto de suas vidas discutindo sobre a propriedade da mansão. Mais tarde, a irmã mais velha retorna à Casa da Colina com uma acompanhante, uma moça da vila próxima.

Esta acompanhante torna-se particularmente importante, porque é nela que A Casa da Colina parece espelhar mais especificamente a vida da própria Eleanor. Eleanor também foi uma acompanhante durante a longa doença terminal de sua mãe. Por trás da morte da velha senhorita Crain, há histórias de negligência: "de um médico chamado tarde demais", diz Montague, "da velha senhorita jazendo abandonada no andar superior, enquanto a jovem ficava no jardim, com algum brutamontes da vila próxima..."

Sentimentos mais amargos se seguiram à morte da velha senhorita Crain. Havia uma ação judicial sobre a propriedade entre a acompanhante e a senhorita Crain. A acompanhante finalmente vence... e pouco tempo depois comete suicídio, enforcando-se na torre. Inquilinos posteriores ficaram, bem, desconfortáveis, na Casa da Colina. Temos pistas de que alguns ficaram mais do que desconfortáveis; alguns teriam, na realidade, fugido da Casa da Colina gritando de terror.

"Em suma!", diz Montague, "o mal está na própria casa, na minha opinião. Ela dominou e destruiu a vida das pessoas e é um lugar de concentrada energia negativa". E a questão principal que A assombração da casa da colina levanta para o leitor é se Montague está ou não certo. Ele prefacia sua história com várias referências clássicas ao que nós vínhamos chamando de Mau Lugar — a forma hebraica para "mal-assombrado", tsaraas, significando "leproso"; a frase de Homero para isso, aidao domos, significando "a casa de Hades". "Eu não preciso lhes recordar", diz Montague, "que o conceito de certas casas como imundas ou proibidas — talvez sagradas — é tão antigo quanto a mente humana".

Assim como em The House Next Door, a única coisa de que podemos ter certeza é que não há fantasmas de verdade em Hill House. Nenhuma das quatro personagens se depara com a sombra da dama de companhia flutuando pelo hall com uma marca de corda em volta de seu pescoço ectoplasmático. Isso não tem nenhum problema, entretanto o próprio Montague diz que em todos os registros de fenômenos psíquicos não há nenhum caso em que um fantasma tenha realmente ferido uma pessoa. O que eles fazem, se são malignos, sugere ele, é atuar sobre a mente.

Uma das coisas que sabemos a respeito da Casa da Colina é que com ela está tudo errado. Não só uma coisa ou outra que possamos apontar: tudo. Entrar em Hill House é como entrar na mente de um louco; não demora muito até você enlouquecer também.

> Nenhum olho humano pode isolar a infeliz coincidência de disposição de linhas e partes que sugere o mal na face de uma casa e, ainda assim, de alguma forma, uma louca justaposição, um ângulo torto, a maneira como o telhado encontra o céu, transformou Hill House em um lugar de desespero... A face de Hill House parece desperta, observadora através das janelas vazias e com um toque de júbilo nas sobrancelhas de suas cornijas.

E ainda mais arrepiante, mais pontual:

> Eleanor estremeceu, virando-se para ver toda a sala. Tinha um design inacreditavelmente imperfeito, que a deixava sombriamente errada em todas as dimensões, de maneira que as paredes pareciam sempre, em uma direção, ligeiramente mais longas que os olhos podiam suportar e, na outra direção, um pouco mais curtas que o tolerável; é aqui que eles querem que eu durma, pensou Eleanor incrédula; que pesadelos estarão me aguardando, escondidos nas sombras, nesses cantos altos — que sopro de medo inconsciente sairá pela minha boca... e estremeceu novamente. Francamente, disse ela a si mesma, francamente, Eleanor.

Vemos uma história de terror aqui se desenvolvendo que Lovecraft teria abraçado com entusiasmo, se ele tivesse vivido tempo suficiente para lê-la. Poderia mesmo ter ensinado ao Velho Deus do Susto uma coisinha ou outra, Lovecraft era fascinado pelo terror da geometria errônea; escrevia sempre a respeito de ângulos não euclidianos que torturavam o olho e feriam a mente, e sugeria outras dimensões, em que a soma dos três ângulos do triângulo poderia totalizar um pouco mais ou menos que 180 graus. Contemplar esse tipo de coisa, sugeria ele, poderia ser o suficiente para levar um homem à loucura. Ele não estava muito distante da verdade; nós sabemos, a partir de inúmeros experimentos psicológicos, que quando se influi na perspectiva de um homem sobre seu mundo físico, influi-se também no que pode ser, na verdade, o alicerce da mente humana.

Outros escritores já lidaram com esta ideia fascinante do enlouquecimento da perspectiva; o meu favorito é Joseph Payne Brennan, em seu conto "Canavan's Back Yard" — "O quintal de Canavan", em que o livreiro de um antiquário descobre que seu ordinário quintal dos fundos, coberto de ervas daninhas, é muito mais longo do que parece — cobre, na verdade, todo o caminho até os portais do inferno. Em The Hour of the Oxrun Dead (A hora dos mortos de Oxrun), de Charles L. Grant, uma das personagens principais descobre que não consegue mais encontrar os limites da cidade onde vivera toda a sua vida. Nós o vemos rastejando ao longo da beira da avenida, procurando um jeito de entrar de volta. Coisa desconfortável.

Porém, Jackson lidou com esse conceito como ninguém, na minha opinião — com certeza, melhor do que Lovecraft, que o compreendeu, mas, ao que parece, não conseguiu demonstrá-lo. Theo entra no aposento que ela irá dividir com Eleanor, olhando incrédula para uma janela de vidro canelado, um baú decorativo, os desenhos do tapete. Não há nada de errado com essas coisas tomadas isoladamente; só que, quando somamos o percentual equivalente de seus ângulos, surge um triângulo, no qual a soma de seus ângulos totaliza um pouco mais (ou menos) que 180 graus.

Como nos demonstra Anne Rivers Siddons, tudo na Casa da Colina é fora de esquadro. Não há nada que seja perfeitamente reto ou perfeitamente plano — o que pode ser a razão pela qual as portas estão sempre se abrindo ou fechando sozinhas. E essa ideia de esquadro é importante para a concepção de Jackson do Mau Lugar, porque eleva aqueles sentimentos de percepção alterada. Estar na Casa da Colina é como viajar numa pequena dosagem de LSD, em que tudo parece estranho e você sente que vai começar a alucinar a qualquer momento. Mas nunca começa. Você se limita a olhar incrédulo para uma janela de vidro canelado... ou para um baú decorativo... ou para os desenhos do tapete. Estar na Casa da Colina é como olhar para dentro de uma daquelas salas de espelhos, onde o sujeito parece grande em uma das extremidades, e pequeno na outra. Estar na Casa da Colina é como deitar na cama, no escuro, em uma noite em que você foi três drinques além de sua capacidade... e sente que a cama começa a girar devagar e sem parar...

Jackson sugere (sempre em sua voz baixa e insinuante — este livro, junto com A volta do parafuso, pode muito bem ser de onde Peter Straub tirou a ideia de que a história de terror funciona melhor quando é "ambígua, discreta e contida") essas coisas de um modo calmo e racional; ela nunca é estridente. É só que, ela revela, estar na Casa da Colina produz algo desagradável e fundamental no quadro da percepção. Isso é o que seria, ela sugere, estar em contato telepático com um louco.

A Casa da Colina é o mal; aceitaremos o postulado de Montague. Mas quanta responsabilidade tem A Casa da Colina nos fenômenos que se seguem? Há batidas na noite — estrondos gigantescos, melhor dizendo, que apavoram tanto Theo quanto Eleanor. Luke e professor Montague tentam seguir o rastro de um cão uivante e se perdem a pouquíssima distância da casa — uma menção a Canavan, o livreiro (a história de Brennan antecede A assombração da casa da colina) e a estranha cidadezinha de Oxrun, Connecticut, de Charles Grant. As roupas de Theo são manchadas com alguma pútrida substância vermelha ("tinta vermelha", diz Eleanor... no entanto, o seu pavor sugere uma substância mais sinistra), que mais tarde desaparece. E escrito com a mesma substância vermelha, primeiro no hall e depois nos armários onde as roupas antigas ficavam penduradas, estão as seguintes inscrições: VOLTE PARA CASA, ELEANOR... AJUDE ELEANOR A VOLTAR PARA CASA, ELEANOR.

É aqui, nestas inscrições, que a vida de Eleanor e dessa casa maligna tornam-se indissoluvelmente enredadas. A casa a havia apontado. Havia a escolhido... ou é exatamente o oposto? De qualquer maneira, a ideia de Eleanor de que "viagens terminam quando os amantes se encontram", se torna cada vez mais agourenta.

Theo, que é dotada de alguma habilidade telepática, começa a suspeitar cada vez mais de que a própria Eleanor seja a responsável pela maioria das manifestações. Uma espécie de suave tensão se ergue entre as duas mulheres, aparentemente com relação a Luke, por quem Eleanor começa a se apaixonar, mas ela emerge com maior profundidade da intuição de Theo de que nem tudo o que está acontecendo na Casa da Colina provém da Casa da Colina.

Sabemos que houve um incidente telecinético no passado de Eleanor. Quando ela tinha 12 anos, pedras caíram do teto e "crepitaram desgovernadamente sobre o telhado". Ela nega — de forma histérica — que tenha tido alguma coisa a ver com o incidente das pedras, enfocando, ao invés, a vergonha que isso lhe causou, a atenção indesejada (pelo menos, ela diz que é indesejada) que isso fez recair sobre a sua pessoa. Suas negativas têm um efeito curioso sobre o leitor, efeito que pesa mais à luz do fato de que a maior parte dos fenômenos que os quatro testemunham na Casa da Colina poderia ser descrita ou como poltergeists, ou como fenômenos telecinéticos.

"Eles nunca me contaram o que estava acontecendo", diz Eleanor ansiosa, mesmo depois da conversa já ter se desviado do episódio das pedras — ninguém está escutando o que ela diz, mas, no círculo fechado de

seu próprio narcisismo, parece a ela que este estranho e remoto fenômeno deve ser tudo que eles têm na cabeça (já que é tudo o que ela tem na cabeça — o clima exterior deve refletir o clima interior). "Minha mãe disse que foram os vizinhos, eles estavam sempre contra nós, porque ela não se misturava com eles. Minha mãe..."

Luke a interrompe para dizer: "Acredito que tudo que nós buscamos aqui são os fatos." Mas, para Eleanor, os fatos da sua própria vida são tudo com que ela pode lidar.

Qual a responsabilidade de Eleanor na tragédia que acontece? Vamos dar mais uma olhada nas peculiares palavras que os caça-fantasmas encontram escritas no corredor: AJUDE ELEANOR A VOLTAR PARA CASA, ELEANOR. A assombração da casa da colina, submersa como está nas ambiguidades gêmeas do caráter de Eleanor e nas da própria Hill House, torna-se um romance que pode ser lido de muitas maneiras diferentes, um romance que sugere infinitos caminhos e uma vasta possibilidade de conclusões. AJUDE ELEANOR, por exemplo. Se for a própria Eleanor a responsável pelas inscrições, estará ela pedindo ajuda? Se a casa for a responsável, estará ela pedindo ajuda a Eleanor? Estará Eleanor criando o fantasma de sua própria mãe? É a mãe quem está pedindo ajuda? Ou será que A Casa da Colina sondou a mente de Eleanor e escreveu algo para jogar com sua atormentada sensação de culpa? Aquela antiga dama de companhia, que lembra tanto Eleanor, se enforcou depois que a casa se tornou sua, e culpa pode muito bem ter sido o motivo. Será que a casa está tentando fazer o mesmo com Eleanor? Em The House Next Door, essa é exatamente a forma como o contemporâneo Kim Dougherty trabalhou a mente de seus inquilinos — investigando seus pontos fracos e devorando-os. A Casa da Colina pode estar fazendo isso sozinha... ou pode estar fazendo isso com a ajuda de Eleanor... ou mesmo Eleanor pode estar fazendo tudo sozinha. O livro é sutil, e, na sua maior parte, deixa o leitor trabalhar essas questões ao seu bel-prazer.

E o que dizer sobre o resto da frase — VOLTE PARA CASA, ELEANOR? Mais uma vez podemos escutar a voz da falecida mãe de Eleanor nessa afirmação, ou a voz de seu eu interior, gritando em protesto a essa nova independência, sua tentativa de escapar ao "franco autoritarismo" de Park, entrando no regozijo de um estado de liberdade individual, mas que é existencialmente assustador. Vejo isso como a possibilidade mais lógica. Como diz Merricat, no último romance de Jackson, que "nós sempre vivemos no castelo", também Eleanor sempre viveu em seu próprio mundo fechado e sufocante. Sentimos que não é A Casa da Colina que a assusta; A Casa da Colina é um outro mundo fechado e sufocante, emparedado, cercado pelas montanhas, seguro atrás dos portões trancados quando cai a noite. A verdadeira ameaça que ela sente vem de Montague, mais ainda de Luke, e, acima de tudo, de Theo. "Você mistura tolice com maldade", diz Theo a Eleanor, após Eleanor ter expressado seu receio em pintar as unhas do pé de vermelho, como as de Theo. Ela simplesmente desconsidera a frase, mas tal ideia atinge bem de

perto a base das concepções de vida mais intimamente sustentadas por Eleanor. Essas pessoas apresentam a Eleanor a possibilidade de um novo estilo de vida, estilo esse que é amplamente antiautoritário e antinarcisista. Eleanor é, ao mesmo tempo, atraída e repelida por essa perspectiva — é uma mulher que, aos 32 anos, sente-se ousada quando compra dois pares de calças. E não é muita ousadia minha sugerir que VENHA PARA CASA, ELEANOR é uma afirmação que ela endereçou a si mesma; que ela é Narciso, impossibilitada de deixar o lago.

Há aqui, entretanto, uma terceira implicação, que considero quase horripilante demais para ser contemplada, e que é um ponto central da minha crença de que este é um dos melhores livros que surgiu nesse gênero. Essa afirmação, bastante simples, VENHA PARA CASA, ELEANOR, pode ser o convite da Casa da Colina para que Eleanor se junte a ela. Viagens terminam quando os amantes se encontram é a descrição de Eleanor para isso, e quando o fim dela se aproxima, lhe vem à mente esta velha rima infantil:

> Entre e saia pela janela,
> Entre e saia pela janela,
> Entre e saia pela janela,
> Como fazíamos antes.
>
> Vá em frente e encare sua paixão,
> Vá em frente e encare sua paixão,
> Vá em frente e encare sua paixão,
> Como fazíamos antes.

De qualquer maneira — sendo A Casa da Colina ou Eleanor a causa central da assombração —, as ideias de Park e Malin apresentadas anteriormente se sustentam. Seja que Eleanor tenha sido bem-sucedida, através de sua habilidade telecinética, em transformar A Casa da Colina em um espelho gigante refletindo seu próprio inconsciente, seja A Casa da Colina um camaleão, capaz de convencê-la de que ela finalmente encontrou o seu lugar, sua xícara de estrelas, escondida nessas montanhas sorumbáticas.

Creio que Shirley Jackson gostaria que deixássemos seu romance com a derradeira crença de que foi A Casa da Colina o tempo todo. Aquele primeiro parágrafo sugere o "mal exterior" com bastante força — uma força primitiva como aquela que habita a casa vizinha no romance de Anne Rivers Siddons, uma força separada da humanidade. No fim de Eleanor, podemos sentir que há três camadas da "verdade": a crença de Eleanor de que a casa é assombrada; a crença de Eleanor de que a casa é o seu lugar, que estivera só aguardando alguém como ela; a conscientização final de Eleanor de que ela foi usada por um organismo monstruoso — que ela foi, na verdade, induzida subconscientemente a crer que estava no controle.

Mas foi tudo um truque de espelhos, como dizem os mágicos, e a pobre Eleanor é assassinada pela derradeira falsidade de sua própria imagem nos tijolos, pedras e espelhos da Casa da Colina:

> "Eu estou realmente fazendo isso — pensou ela — virando o volante para mandar o carro na direção da grande árvore na curva da estrada. Eu estou realmente fazendo isso, fazendo isso sozinha, agora, finalmente: esta sou eu. Estou realmente, realmente, realmente fazendo isso sozinha.
>
> No segundo interminável antes do impacto, antes de o carro se lançar na direção da árvore, ela pensou com clareza: "Por que eu estou fazendo isso? Por que eles não me impedem?"

"Estou fazendo isso sozinha, agora, finalmente: esta sou eu", pensa Eleanor — mas, naturalmente, é impossível para ela pensar de outra forma no contexto do novo gótico americano. Seu último pensamento, antes de morrer, não é sobre A Casa da Colina, mas sobre si mesma.

O romance termina com uma repetição do primeiro parágrafo, fechando o círculo e completando o circuito... e deixando-nos com uma desagradável suspeita: se A Casa da Colina não era assombrada antes, certamente o é agora. Jackson termina nos dizendo que o que quer que tenha caminhado pela Casa da Colina, caminhava sozinho.

Para Eleanor Vance, isso seria o normal.

4

Um romance que se faz uma ponte interessante para longe do Mau Lugar (e talvez seja hora de sair dessas casas mal-assombradas antes que tenhamos um caso terminal de calafrios) é O bebê de Rosemary, de Ira Levin (1967). Eu gostava de dizer às pessoas, na época em que saiu a versão para cinema de Roman Polanski, que esse era um dos raros casos em que, se você tivesse lido o livro, não precisava ver o filme, e se você tivesse visto o filme, não precisaria ler o livro.

Isso não é totalmente verdade (nunca é), mas a versão de Polanski preserva uma marcante fidelidade ao romance de Levin, e ambos parecem compartilhar de uma irônica tendência ao humor. Eu não acredito que ninguém mais poderia ter filmado o pequeno e notável romance de Levin tão bem... e, a propósito, ao mesmo tempo em que é impressionante o fato de Hollywood ter permanecido tão fiel a um romance (dá para pensar que as grandes companhias cinematográficas pagam preços altíssimos pelos livros, apenas para que possam dizer a seus autores todas as partes que

não funcionam — certamente uma das mais caras egotrips na história das artes e das letras americanas), isso não é tão impressionante no caso de Levin. Todos os romances que ele escreveu[79] foram um prodígio de enredo. Ele é o relojoeiro suíço do romance de suspense; em termos de enredo, ele faz com que o resto de nós pareça aqueles relógios de cinco reais que você pode comprar no camelô. Esse fato sozinho tornou Levin quase invulnerável às depredações dos alteradores de história, aqueles subvertedores que estão mais preocupados com o efeito visual do que com uma história coerente. Os livros de Levin são construídos com a perfeição de um elegante castelo de cartas; retire uma virada do enredo e tudo vem abaixo. Como resultado, os diretores foram forçados a nos mostrar o que Levin havia construído.

Sobre o filme, é o próprio Levin quem fala: "sempre achei que o filme O bebê de Rosemary é simplesmente a adaptação mais fiel de um romance a surgir de Hollywood. Ele não só incorpora pedaços inteiros de diálogos do livro como também se mantém fiel às cores das roupas (quando as mencionei) e ao layout do apartamento. E talvez mais importante seja o estilo da direção de Polanski — de não enquadrar diretamente com a câmera o horror, mas, em vez disso, deixar a audiência localizá-lo por si própria no canto da tela, o que é uma feliz coincidência, na minha opinião, com o meu próprio estilo de escrever.

"Há uma razão para essa fidelidade ao livro, incidentalmente... seu roteiro foi o primeiro que ele escreveu a partir do material de uma outra pessoa; seus filmes anteriores tinham tido todos roteiros originais. Acho que ele não sabia que era permitido — quer dizer, quase obrigatório — fazer modificações. Lembro-me dele me telefonando de Hollywood para perguntar em que número da New Yorker Guy tinha visto o anúncio de uma camisa. Para minha humilhação, tive de admitir que eu tinha inventado o anúncio; eu achei que todos os números da New Yorker trariam uma bela camisa anunciada. Mas a edição da época da cena não trazia."

Levin escreveu dois romances de terror — O Bebê de Rosemary e Mulheres perfeitas—, e ainda que os dois brilhem com suas tramas primorosas, o que é a marca registrada de Levin, provavelmente nenhum dos dois é tão eficiente quanto sua primeira obra, infelizmente não muito lida nos dias de hoje. A Kiss Before Dying (Um beijo antes de morrer) é uma estupenda história de suspense, contada com grande entusiasmo — uma verdadeira raridade; entretanto, o que é mais raro é que o livro (escrito quando Levin estava com seus 20 e poucos anos) contém surpresas que realmente surpreendem... e é relativamente à prova daquele abominável tipo de leitor QUE VAI PARA AS ÚLTIMAS TRÊS PÁGINAS PARA VER COMO TERMINA.

Você apela para este indigno truque sujo? Sim, você! Estou falando com você! Não saia de fininho, com um sorriso amarelo! Admita! Você nunca parou em uma livraria, olhou furtivamente para os lados e virou as páginas até o fim de um livro da Agatha Christie, para saber quem fez e

como? Você nunca pulou para o fim de um romance de terror para ver se o herói conseguiu sair da escuridão para a luz? Se você já fez algumas dessas coisas, tenho duas palavrinhas que me sinto na obrigação de dizer: QUE VERGONHA! Já é infame marcar o lugar onde se parou a leitura de um livro dobrando-se a ponta da página; IR ATÉ O FIM ANTES, PARA VER COMO TERMINA, é ainda pior. Se você tem esse hábito, imploro que o perca... perca-o imediatamente![80]

Bem, basta dessas digressões. Tudo o que eu pretendia dizer a respeito de A Kiss Before Dying é que a maior surpresa do livro — a verdadeira bomba — está muito bem escondida entre as cem primeiras páginas da história. Se você calhasse de passar por esse momento enquanto estivesse dando uma paquerada no livro, não significaria nada para você. Se você leu tudo fielmente até esse momento, significa... tudo. O único outro escritor que me vem à cabeça no momento que teve essa maravilhosa habilidade de tomar o leitor de assalto foi o falecido Cornell Woolrich (que também escreveu sob o pseudônimo de William Irish), mas Woolrich não tinha a perspicácia seca de Levin. Levin fala carinhosamente de Woolrich enquanto uma influência em sua própria carreira, mencionando A dama fantasma e A noiva estava de preto como os seus livros favoritos.

A perspicácia de Levin é talvez um melhor lugar para iniciar a discussão sobre O bebê de Rosemary, do que sua habilidade de criar o enredo de uma história. Sua produção de romances foi relativamente pequena — uma média de um para cada cinco anos, mais ou menos —, mas é interessante notar que um dos cinco, Mulheres perfeitas, funciona melhor como uma sátira escancarada (William Goldman, o romancista e escritor de roteiros que adaptou o livro para as telas, sabia disso; vocês devem estar lembrados de quando mencionamos "Oh, Frank, você é o melhor, você é o campeão"), quase uma pantomima, e O bebê de Rosemary é uma espécie de sátira sociorreligiosa. Poderíamos também mencionar Os meninos do Brasil, até o momento que escrevo, o romance mais recente de Levin, quando falamos de sua perspicácia. O próprio título é um trocadilho, e apesar de o livro lidar (mesmo que somente por tabela) com temas como os campos de concentração da Alemanha e os supostos "experimentos científicos" que foram ali conduzidos (lembrando que alguns dos "experimentos científicos" incluíam inseminar mulheres com esperma de cachorro e administrar doses de veneno mortal em gêmeos idênticos, a fim de ver se eles morreriam em um igual intervalo de tempo), ele vibra com sua própria perspicácia irrequieta e parece parodiar aqueles livros do tipo "Martin-Bormann-está-vivo-e-bem-e-morando-no-Paraguai" que, ao que parece, estarão entre nós até o fim dos tempos.

Não estou sugerindo que Ira Levin seja Jack Vernon ou George Orwell, disfarçado com uma máscara de terror — nada tão simples ou simplista. Estou sugerindo que os livros que ele escreveu alcançam o suspense sem tornar-se tratados tediosos e mal-humorados (dois romances da Escola do Tédio e da Falta de Humor na literatura são Damon, de C.

Terry Cline, e O exorcista, de William Peter Blatty — Cline desde então se aperfeiçoou enquanto escritor, e Blatty calou-se... para sempre, se tivermos sorte).

Levin é um dos poucos escritores que retornaram mais de uma vez ao campo do terror e do sobrenatural e que não parece amedrontado pelo fato de que boa parte da matéria-prima com a qual o gênero lida é uma bobagem total — e, com relação a isso, ele se saiu melhor do que muitos críticos que visitaram o gênero da mesma forma que as senhoras brancas e ricas visitam os filhos dos escravos das fábricas da Nova Inglaterra, no Dia da Ação de Graças com cestas-básicas e na Páscoa, com ovos e coelhinhos de chocolate. Esses críticos de araque, inconscientes tanto de seu elitismo enfurecedor quanto de sua total ignorância do que é a ficção popular, ou do que ela trata, são capazes de ver tolices nascendo como efeito colateral das poções borbulhantes — chapéus negros pontudos, e todos os outros artifícios capengas da narrativa sobrenatural — mas são incapazes de ver — ou se recusam a ver — os arquétipos poderosos e universais que existem no subtexto dos melhores entre eles.

A tolice está lá, é claro; esta é a primeira olhadela que Rosemary dá no bebê que colocou no mundo:

> "Seus olhos eram amarelo-ouro, completamente dourados, sem o branco do olho nem as íris; todo dourado, com pupilas verticais, como um rasgo negro.
>
> Ela olhou para ele.
>
> Ele olhou para ela, com seus olhos amarelo-ouro, e então para o crucifixo de cabeça para baixo, que balançava.
>
> Ela olhou para aqueles que a observavam e, com uma faca na mão, gritou-lhes: 'O que foi que vocês fizeram com os olhos dele?'
>
> Eles se viraram e olharam para Roman.
>
> 'Ele tem os olhos do Pai', disse ele."

Vínhamos vivendo e sofrendo com Rosemary Woodhouse por 209 páginas até este momento, e a resposta de Roman Castevet à questão dela me parece uma frase de efeito. Além de olhos amarelos, O Bebê de Rosemary também tem garras ("são ótimas", diz Roman a Rosemary, "bem pequenininhas e peroladas. As luvas são apenas para que Ele não se arranhe..."), um rabo e cotocos de chifres. Quando eu estava discutindo o livro com uma turma de graduação da Universidade do Maine, numa matéria chamada Temas do Horror e do Sobrenatural, um de meus alunos disse que, dez anos mais tarde, O Bebê de Rosemary seria a única criança em sua Liga Infantil de Beisebol a precisar de um boné feito sob medida.

Basicamente, Rosemary deu à luz um Satanás de história em quadrinhos — o Diabinho com o qual todos nós nos familiarizamos quando crianças e que, algumas vezes, aparece nos desenhos animados, discutindo com um Anjinho em cima da cabeça do personagem principal. Levin amplia a sátira, apresentando-nos uma seita satânica composta quase que

exclusivamente de pessoas velhas; discutem o tempo todo com suas vozes irascíveis sobre como devem ser os cuidados com o bebê. O fato de que Laura-Louise e Minnie Castevet são muito velhas para cuidar do bebê, de alguma forma acrescenta o macabro toque final, e a primeira tentativa de Rosemary de se relacionar com o seu bebê ocorre quando ela diz a Laura-Louise que ela está ninando "Andy" muito rápido, e que os pés do berço do bebê precisam de óleo.

O feito de Levin é que essa sátira não diminui o terror de seu livro, mas, na verdade, o aprimora. O bebê de Rosemary é uma esplêndida confirmação da ideia de que o humor e o terror andam lado a lado, e que negar um é negar o outro. Esse é um fato do qual Joseph Heller faz uso de forma esplêndida em Ardil 22, e que Stanley Elkin utiliza em The Living End (Vida após a morte) (que poderia ter recebido o subtítulo de "Um Emprego Depois da Morte").

Além da sátira, Levin amarra seu romance com um veio de ironia ("É bom para a sua saúde, querida", a Velha Bruxa nas revistas em quadrinhos da E. C. costumava dizer). Anteriormente, a família Castevet convidara Guy e Rosemary para o jantar; Rosemary aceita, na condição de que não fosse muito incômodo.

> — Querida, se fosse um incômodo, eu não os convidaria — disse a senhora Castevet. — Acredite em mim, eu tenho tanto de egoísta quanto o dia tem de longo.
>
> Rosemary sorriu.
>
> — Isso não é o que Terry me disse — disse ela.
>
> — Bem — disse a senhora Castevet com um sorriso de prazer —, Terry não sabia o que estava dizendo.

A ironia é que tudo o que Minnie Castevet diz aqui é a mais pura verdade; ela realmente é tão egoísta quanto o dia é longo, e Terry — que acaba sendo assassinada ou cometendo o suicídio quando descobre que fora ou estava para ser usada como incubadora para o filho de Satanás — realmente não sabia do que estava falando. Mas descobriu. Ah, se descobriu. He, he, he.

Minha esposa, educada segundo os padrões da Igreja Católica, diz que o livro é também uma comédia religiosa. O bebê de Rosemary, ela argumenta, só serve para provar o que a Igreja Católica sempre disse a respeito dos casamentos mistos — que eles simplesmente não dão certo. Essa amostra específica de comédia fica mais rica, talvez, quando se acrescenta o judaísmo do próprio Levin contra o pano de fundo cristão dos costumes utilizados pela seita satânica. Visto sob esta ótica, o livro se torna uma espécie de "você não precisa ser judeu para amar a visão de Levin sobre a batalha entre o bem e o mal".

Antes de abandonar a ideia de religião e discutir um pouco os sentimentos de paranoia que realmente parecem ser a questão principal do

livro, permitam-me sugerir que, ainda que Levin esconda o jogo por parte do tempo, isso não significa que ele esconda o jogo o tempo todo. O bebê de Rosemary foi escrito e publicado na época em que toda a tempestade de "Deus está morto" estava circulando em torno da panela de pressão que foram os anos 1960, e o livro lida com as questões da fé de uma maneira despretensiosa, mas cuidadosa e intrigante.

Poderíamos dizer que o tema principal de O bebê de Rosemary é o da paranoia urbana (em oposição à paranoia rural ou das cidades pequenas que veremos em The Body Snatchers, de Jack Finney), mas um importante tema menor poderia ser levantado nessas linhas: o enfraquecimento da convicção religiosa é uma brecha aberta para o Demônio, tanto no macrocosmo (questões de fé mundial), como no microcosmo (o ciclo da fé de Rosemary Reilly, da descrença enquanto Rosemary Woodhouse, até a volta para a crença enquanto Rosemary Woodhouse, mãe da Criança infernal). Não estou sugerindo que Ira Levin acredite nessa tese puritana — ainda que ele possa, até onde sei. Estou sugerindo, entretanto, que isso constitui uma boa base de apoio para o seu enredo, e que ele joga limpo com essa ideia e a maioria de suas implicações. No decorrer da peregrinação religiosa pela qual passa Rosemary, Levin nos fornece uma alegoria tragicômica da fé.

Rosemary e Guy começam como um típico casal recém-casado; Rosemary está praticando métodos anticoncepcionais, apesar de sua rígida educação católica, e os dois decidiram que vão ter filhos somente quando eles — não Deus — decidirem que estão preparados. Após o suicídio de Terry (ou foi um assassinato?), Rosemary tem um sonho em que ela está sendo castigada por uma velha professora da escola paroquial, irmã Agnes, por ter tapado com tijolos as janelas da escola, desclassificando-a da competição de escola mais bonita. Mas, misturadas ao sonho, há vozes reais, vindas do apartamento dos Castevet ao lado, e é Minnie Castevet, falando pela boca da irmã Agnes no sonho de Rosemary, que ouvimos:

> "Qualquer uma! Qualquer uma!", dizia irmã Agnes. "Tudo que ela precisa é ser jovem, saudável e não ser virgem. Não precisa ser uma prostituta viciada em drogas e saída da sarjeta. Eu não falei desde o início? Qualquer uma. Contanto que seja jovem, saudável e não seja virgem."

Essa sequência do sonho tem várias funções. Diverte-nos de uma forma nervosa e mordaz; nos indica o fato de que a família Castevet está, de alguma forma, envolvida na morte de Terry; nos dá a oportunidade de ver as águas turbulentas do futuro de Rosemary. Talvez essas sejam coisas que só interessam a outro escritor — mais parecem dois mecânicos inspecionando um carburador de quatro cilindros novo do que crítica literária —, mas Levin faz seu trabalho tão discretamente, que talvez não faça mal eu levantar o indicador e dizer: "Aqui! Esse é o ponto em que ele começa a

se aproximar de você; esse é o lugar de entrada, e agora ele vai começar a galgar seu caminho em direção a seu coração."

Mas o dado mais significativo sobre essa passagem é que Rosemary combinou um sonho de intenção católica com as palavras que seu sono superficial lhe permitiu ouvir. Ela transforma Minnie Castevet em uma freira... e ela o é, embora seja uma freira com intenções muito mais sombrias que a velha irmã Agnes. Minha esposa também diz que um dos dogmas da Igreja Católica sob o qual ela cresceu é: "Deem-nos suas crianças e elas serão nossas para sempre." O sapato serve perfeitamente aqui, e Rosemary o calça. E, por mais irônico que possa parecer, é a fragilidade superficial de sua fé que abre uma porta para o demônio entrar na sua vida... mas é a consistência imutável dessa mesma fé que faz com que ela aceite "Andy", com chifres e tudo.

Esse é o trato que Levin dá aos aspectos religiosos no microcosmo: na superfície, Rosemary é uma jovem moderna típica, que poderia muito bem ter saído do poema "Sunday Morning", de Wallace Stevens, os sinos da igreja não significam nada para ela enquanto descasca suas laranjas. Mas, no fundo, aquela estudante da escola paroquial, Rosemary Reilly, está muito presente.

Sua concepção do macrocosmo é semelhante, só que maior.

No jantar que os Castevet oferecem aos Woodhouse, a conversa se volta para a iminente visita do papa a Nova York. "Tentei manter as coisas absurdas do livro críveis", comenta Levin, "incorporando dados da 'vida real' ao longo do caminho. Guardei pilhas de jornais e, escrevendo um mês ou dois após o fato, trabalhei com acontecimentos como a greve dos transportes públicos e a eleição de Lindsay para prefeito. Quando decidi, por razões óbvias, que o bebê deveria nascer no dia 25 de junho, pesquisei para ver o que aconteceu na noite em que Rosemary iria conceber a criança, e sabem o que encontrei? A visita do papa e as multidões aparecendo na televisão. Isso é que é coincidência! Desse dia em diante, percebi que o livro estava predestinado a sair."

O diálogo entre Guy Woodhouse e os Castevet sobre o papa parece previsível, banal até, mas expressa o exato ponto de vista que Levin gentilmente sugere ser o responsável pela coisa toda:

> — Eu escutei na televisão que eles vão ter que adiar e aguardar até que [a greve dos jornais] acabe — diz a senhora Castevet.
>
> Guy sorri.
>
> — Bem — diz ele —, assim é o show business.
>
> O senhor e a senhora Castevet riram, e Guy os acompanhou. Rosemary sorriu e cortou seu bife...
>
> Ainda rindo, disse o senhor Castevet:
>
> — É isso que é, você sabe — é isso exatamente o que é: show business!
>
> — Pode apostar — disse Guy.
>
> — Os costumes, os rituais — disse o senhor Castevet. — Todas as religiões, e não somente o catolicismo. Encenação para os

ignorantes.

— Acho que estamos ofendendo Rosemary — interveio a senhora Castevet.

— Não, nem um pouco — disse Rosemary.

— Você não é religiosa, minha querida, ou é? — perguntou o senhor Castevet.

— Eu fui criada para ser — respondeu Rosemary —, mas hoje sou uma agnóstica. Não fiquei ofendida. De verdade.

Não duvidamos da verdade da afirmação de Rosemary Woodhouse, mas por baixo dessa superfície há uma pequena aluna da escola paroquial chamada Rosemary Reilly, que está muito ofendida e que, provavelmente, considera essa conversa uma blasfêmia.

Os Castevet estão conduzindo uma espécie de entrevista de trabalho bizarra, testando Rosemary e Guy em relação à profundidade e direção de suas crenças e compromissos; estão revelando seu desprezo pessoal pela Igreja e pelas coisas sagradas; mas, sugere Levin, estão expressando pontos de vista que são comuns... e não existem apenas entre satanistas.

Ainda assim, a fé deve existir no fundo, sugere ele; é o enfraquecimento da superfície que permite que o demônio entre, mas, no fundo, até os Castevet têm uma necessidade vital do cristianismo, porque sem o sacro não é possível que haja o profano. Os Castevet parecem perceber Rosemary Reilly existindo sob Rosemary Woodhouse, e é o marido dela, Guy, um verdadeiro pagão, que eles usam como intermediário. E Guy baixa a guarda admiravelmente para a ocasião.

Não nos é permitido duvidar de que tenha sido o enfraquecimento da fé de Rosemary que abrira a porta para o demônio entrar em sua vida. Sua irmã Margaret, uma boa católica, faz uma ligação interurbana para Rosemary pouco depois de os Castevet começarem sua trama. “Eu tive uma sensação muito estranha o dia inteiro, Rosemary. Que algo acontecera a você. Como um acidente, ou qualquer coisa assim.”

Rosemary não foi favorecida com uma premonição dessas (o máximo que ela consegue é o sonho com a irmã Agnes falando com a voz de Minnie Castevet), porque ela não era merecedora. O que Levin está dizendo é que os bons católicos têm boas premonições.

O escopo religioso se espalha pelo livro, e Levin faz algumas coisas inteligentes com ele, mas talvez possamos fechar nossa discussão a esse respeito com alguns pensamentos sobre o marcante “sonho da concepção” de Rosemary. Em primeiro lugar, é significativo que o momento escolhido pelo Demônio para engravidar Rosemary coincida com a visita do papa. A musse de Rosemary está batizada com drogas, mas ela só come um pouquinho. Como consequência, ela tem somente uma lembrança anuviada de seu encontro sexual com o demônio, lembrança essa que o subconsciente dela disfarça em termos simbólicos. A realidade entra e sai de foco, à medida que Guy a prepara para o seu confronto com Satanás.

Em seu sonho, Rosemary se encontra em um iate com o assassinado presidente Kennedy. Jackie Kennedy, Pat Lawford e Sarah Churchill também estão presentes. Rosemary pergunta a JFK se o seu bom amigo Hutch (que se transformara no protetor de Rosemary até ser eliminado pela seita; é ele que adverte Rosemary e Guy de que Bramford é um Mau Lugar) viria; Kennedy sorri e diz que o cruzeiro é "somente para católicos". Essa é uma qualificação que Minnie não tinha mencionado antes, mas ajuda a confirmar a ideia de que a pessoa em quem a seita está realmente interessada é Rosemary Reilly. Mais uma vez, parece ser com a blasfêmia que eles estão mais preocupados; a linhagem espiritual de Cristo precisa ser pervertida para lhes permitir conceber o nascimento com sucesso.

Guy retira a aliança de Rosemary, acabando simbolicamente com o casamento deles, mas também se tornando uma espécie de padrinho às avessas; Hutch, o amigo de Rosemary, aparece com conselhos sobre o tempo. Durante o ato sexual, Guy se transforma no próprio Diabo, e fechando o sonho, vemos Terry mais uma vez, não como uma noiva fracassada de Satanás, mas como participante de um sacrifício.

Em mãos menos talentosas, essa cena de sonho poderia ter-se transformado em algo cansativo e didático, mas Levin a conduz de forma leve e rápida, comprimindo toda a sequência em apenas cinco páginas.

Mas a marca mais forte de O bebê de Rosemary não é o seu subtexto religioso, mas o uso que faz da paranoia urbana. O conflito entre Rosemary Reilly e Rosemary Woodhouse enriquece a história, mas se o livro alcança o terror — e eu acredito que ele o alcance — é porque Levin é capaz de jogar muito habilidosamente com esses sentimentos de paranoia.

O terror vive à procura de pontos de pressão, e onde nós estamos mais vulneráveis do que em nossos sentimentos de paranoia? Sob muitos aspectos, O bebê de Rosemary é como um sinistro filme de Woody Allen, e a dicotomia Reilly/Woodhouse é útil também aqui. Além de ser para sempre uma católica debaixo de seu véu agnóstico, Rosemary é, sob seu verniz cuidadosamente adquirido de cosmopolita, uma garota do interior… e você pode tirar uma garota do interior, mas etc., etc., etc.

Há um ditado — e teria o maior prazer de creditá-lo se me lembrasse a quem deveria fazê-lo — que diz que a paranoia perfeita é a consciência perfeita. De uma forma meio louca, a história de Rosemary é a história da aproximação desse estado de consciência. Ficamos paranoicos antes dela (por exemplo, Minnie sendo propositadamente vagarosa ao lavar a louça, para que Roman possa conversar com Guy — ou transformá-lo num adepto — no outro cômodo), mas, em seguida a seu encontro onírico com o diabo e sua gravidez subsequente, sua própria paranoia surge. Quando ela acorda na manhã seguinte, encontra arranhões — como de garras — por todo o seu corpo. "Não grite", diz Guy, mostrando suas unhas. "Já as cortei."

Logo, Roman e Minnie começam uma campanha para que Rosemary consulte o obstetra deles, o famoso Abe Sapirstein — no lugar do jovem médico com o qual ela vinha se consultando. Não faça isso, não faça isso,

Rosemary, temos vontade de dizer a ela; ele é um deles.

A psiquiatria moderna ensina que não há diferença entre nós e os esquizofrênicos-paranoicos de Bedlam, exceto pelo fato de que nós conseguimos manter nossas suspeitas mais loucas sob controle, enquanto as deles perderam as rédeas. Um livro como O bebê de Rosemary, ou The Body Snatchers (Os invasores de corpos), de Finney, parece confirmar essa ideia. Já discutimos a história de terror enquanto um enredo que deriva seu efeito de nosso pavor das coisas que rompem a norma; já a observamos como o território do tabu, no qual entramos tremendo de medo, e também como uma força dionisíaca que pode invadir o confortável status quo apolíneo, sem aviso prévio. Talvez todas as histórias de terror sejam sobre a desordem e o medo da mudança, e em O bebê de Rosemary temos a sensação de que tudo está começando a inchar de uma vez só — não podemos ver todas as transformações, mas podemos senti-las. Nosso temor por Rosemary provém do fato de que ela parece ser a única pessoa normal em uma cidade inteira de maníacos perigosos.

Antes de chegarmos ao ponto central da história de Levin, suspeitamos de todos, sem exceção — e, em nove entre dez casos, estamos certos. Somos autorizados a satisfazer ao máximo nossa paranoia em favor de Rosemary, e todos os nossos pesadelos tornam-se realidade. Na primeira leitura que fiz do livro, lembro-me de ter suspeitado até do doutor Hill, o jovem e simpático obstetra que Rosemary tinha deixado em favor do doutor Sapirstein. É claro que o doutor Hill não é um satanista... ele somente devolve Rosemary a eles quando ela o procura em busca de proteção.

Se os romances de terror servem de catarse para os temores mundanos, então O bebê de Rosemary, de Levin, parece refletir e utilizar efetivamente o sentimento muito real de paranoia urbana dos habitantes das cidades. Nesse livro, realmente não há ninguém gentil no apartamento vizinho, e todas as piores coisas que você já imaginou sobre a velha caduca do apartamento de baixo vêm a ser verdade. A verdadeira vitória do livro é que ele nos permite ser loucos por um tempo.

5

Saindo da paranoia urbana para a paranoia da cidade pequena: The Body Snatchers, de Jack Finney.[81] O próprio Finney tem as seguintes coisas a dizer sobre seu livro, que foi publicado originalmente em 1955:

"O livro... foi escrito no começo da década de 1950 e, na verdade, não me lembro muito bem como foi. Recordo-me de que simplesmente me senti no clima para escrever sobre um evento estranho, ou uma série deles, em uma cidade do interior; algo inexplicável. E que a minha primeira ideia foi que um cachorro seria ferido ou morto por um carro e seria descoberto

que uma parte do esqueleto do animal era de aço inoxidável; osso e aço entranhados, ou seja, um filamento de aço entrando no osso e vice-versa, de forma a deixar claro que os dois haviam crescido juntos. Mas essa ideia não me conduzia a nada... Lembro-me de que escrevi o primeiro capítulo — muito parecido com o que saiu na versão final, se bem me recordo — onde pessoas reclamavam que alguém muito próximo delas era, na realidade, um impostor. Mas eu também não sabia aonde isso iria me levar. No entanto, enquanto brincava com essas ideias, tentando fazê-las funcionar, topei com uma reputada teoria científica de que os objetos poderiam ser empurrados pelo espaço pela pressão da luz e que uma vida latente, de algum tipo, poderia, teoricamente, vagar pelo espaço... e isso acabou fazendo com que o livro seguisse em frente.

"Eu nunca fiquei satisfeito com a minha própria explicação de como esses objetos semelhantes a folhas secas conseguiam ficar parecidos com as pessoas que eles imitavam; me parecia, e me parece ainda, fraca, mas foi o melhor que pude fazer.

"Tenho lido explicações do 'significado' dessa história que me divertem, pelo fato de que não há significado; foi simplesmente uma história feita para entreter, e com nenhum significado além desse. A primeira versão do livro para o cinema foi feita com grande fidelidade, exceto pelo final bobo; e sempre me divertia com as argumentações das pessoas envolvidas com o filme de que eles tinham alguma espécie de mensagem em mente. Se for verdade, é muito mais do que jamais me preocupei em fazer, e, dada a proximidade com que eles seguiram minha história, é difícil ver como essa mensagem surgiu. E quando a mensagem foi definida, sempre me pareceu um pouco simplista. A ideia de escrever um livro inteiro a fim de dizer que não é muito bom que todos nós sejamos iguais, e que a individualidade é uma boa coisa, me faz rir."

Não obstante, Jack Finney escreveu uma grande quantidade de ficção sobre a ideia de que a individualidade é uma coisa boa e que a conformidade pode começar a se tornar algo bastante ameaçador, quando passa de um determinado ponto.

Seus comentários (em uma carta a mim, datada de 24 de dezembro de 1979), sobre a primeira versão para o cinema do livro, entitulado Vampiros de almas, também me fizeram rir. Pauline Kel, Penelope Gilliantt e todos aqueles críticos de cinema sérios estão aí para provar que ninguém é tão desprovido de senso de humor ou tão apto a ler significados profundos em coisas simples quanto um solene crítico de cinema ("Em A fúria", entoou aparentemente com toda a seriedade Pauline Kael, "Brian De Palma encontrou o coração podre da América."). É como se esses críticos sentissem uma necessidade de provar e comprovar sua própria aptidão literária; são como garotos adolescentes que se sentem obrigados a demonstrar e redemonstrar sua masculinidade... talvez acima de tudo para si mesmos. Isso pode ser porque eles estão trabalhando nos limites de um campo que lida o tempo todo com imagens e com a palavra falada; eles devem com certeza estar conscientes de que, enquanto é necessário ter

pelo menos o ensino médio para se compreender e apreciar todas as facetas até mesmo de um livro tão acessível quanto The Body Snatchers, qualquer analfabeto com quatro ou cinco dólares no bolso pode ir ao cinema e encontrar o coração podre da América. Filmes são simplesmente livros de gravuras que falam, e isso parece ter deixado muitos críticos de cinema letrados com um profundo sentimento de inferioridade. Os próprios diretores de cinema, às vezes, têm o maior prazer em integrar essa grotesca orgia crítica, e aplaudi, do fundo do meu coração, Sam Peckimpah, quando ele deu essa resposta lacônica a um crítico que perguntou por que ele tinha feito um filme tão violento quanto Meu ódio será tua herança: "Eu gosto de tiroteios." Ou, pelo menos, dizem que foi isso que ele respondeu, e se não foi, cara, deveria ter sido.

A versão de Don Siegel de The Body Snatchers é um divertido exemplo que mostra como os críticos tentaram entendê-lo dos dois jeitos. Começaram dizendo que tanto o romance de Finney quanto o filme de Siegel eram alegorias sobre a atmosfera de caça às bruxas que se seguiu aos pronunciamentos de McCarthy. Então Siegel em pessoa se pronunciou e disse que o filme era, na verdade, sobre a ameaça comunista. Ele não foi tão longe a ponto de dizer que havia um comunista debaixo da cama de cada americano, mas não restam dúvidas de que Siegel pelo menos acreditava estar fazendo um filme sobre uma Quinta Coluna do horror. É a última palavra em termos de paranoia, poderíamos dizer: eles estão lá fora e eles são iguaizinhos a gente!

No fim das contas, é Finney quem se pronuncia, soando bastante correto: The Body Snatchers é somente uma boa história, daquelas que devem ser lidas e saboreadas pelas suas qualidades únicas e particulares. Vinte e cinco anos depois de sua publicação original como uma modesta brochura (uma versão reduzida foi apresentada na revista Collier's, uma daquelas boas e velhas revistas que ficaram pelo caminho para abrir espaço nas bancas de jornal americanas para publicações intelectualizadas, como Hustler, Screw e Big Butts), raras vezes o livro esteve fora de catálogo. Alcançou seu nível mais baixo como uma fotonovela na época do remake de Philip Kaufman; e se existe um conceito mais ignóbil, mais vil e mais antilivro do que a fotonovela, eu desconheço. Acho que prefiro ver meus filhos lendo uma pilha de Beeline Books do que uma daquelas fotonovelas.

Alcançou seu apogeu como uma edição em capa dura da Gregg Press em 1976. Gregg Press é uma pequena editora que já reeditou em capa dura cinquenta ou sessenta livros de ficção científica e fantasia — romances, coleções e antologias — publicados originalmente como brochuras. Os editores da Gregg (David Hartwell e L. W. Currey) escolheram bem e com sabedoria, e, na biblioteca de qualquer leitor que se importe honestamente com ficção científica — e com livros enquanto adoráveis artefatos —, você é capaz de encontrar um ou mais desses distintos volumes verdes com as inscrições em vermelho e dourado na lombada.

Oh, meu Deus, já desviamos nossa rota. Bem, deixa pra lá. Acredito que só estava começando a dizer que acho que a afirmação de Finney sobre

The Body Snatchers ser somente uma história está certa e errada ao mesmo tempo. Minha opinião pessoal sobre ficção, que trago comigo profundamente há muito tempo, é que a história deve ser superior a todas as outras preocupações da ficção; que a história define a ficção e que todas as demais considerações — tema, atmosfera, tom, símbolos, estilo e até mesmo a caracterização — são supérfluas. Há críticos que são amplamente contra essa visão da ficção, e realmente acredito que eles são os críticos que se sentiriam muito mais confortáveis se Moby Dick fosse uma tese de doutorado em citologia do que um relato do acontecido na última viagem do Pequod. Uma tese de doutorado foi a que um milhão de dissertações escolares reduziram essa história, mas ela ainda permanece lá — "Isso foi o que aconteceu a Ismael." A história ainda permanece lá em Macbeth, The Faerie Queen, Orgulho e preconceito, Jude The Obscure, O grande Gatsby... e The Body Snatchers, de Jack Finney. E a história, graças a Deus, depois de um certo ponto, torna-se irredutível, misteriosa, impenetrável à análise. Você não vai encontrar nenhuma tese de mestrado em inglês na biblioteca de nenhuma universidade intitulada "Os Elementos de Enredo de Moby Dick, de Melville". E se você encontrar uma tese desse tipo, envie-a para mim. Vou comê-la. Vou comê-la com mostarda e ketchup.

Tudo muito bem. E, ainda assim, não acho que Finney contestaria a ideia de que os valores das histórias são determinados pela mente pela qual elas são filtradas, e que a mente de cada escritor é o produto de seu mundo externo e temperamento interno. É exatamente a existência desse filtro que colocou a mesa para todos aqueles futuros mestres em inglês, e eu, com toda certeza, não gostaria que vocês pensassem que invejo o grau deles. Deus sabe que na minha especialização em inglês já fiz merda o suficiente para fertilizar a maior parte do leste do Texas, mas uma grande parte dos que estão nos Estudos de Graduação em Inglês estão só requentando uma sopa rala, isso sem mencionar o fato de eles ficarem empurrando para lá e para cá as Roupas Novas do Imperador, no que deve ser o maior saldão acadêmico de todos os tempos.

Ainda assim, o que temos aqui é um romance de Jack Finney, e podemos dizer certas coisas a seu respeito simplesmente porque é um romance de Jack Finney. Em primeiro lugar, podemos dizer que ele está calcado na realidade absoluta — uma realidade em prosa que é quase enfadonha, pelo menos a princípio. No nosso primeiro encontro com o herói da história (e aqui acho que Finney provavelmente faria objeção se eu usasse o termo mais formal, protagonista... então não o usarei), doutor Miles Bennel, ele está dando alta ao seu último paciente do dia, um sujeito com uma torção no polegar. Surge Becky Driscoll — e isso, sim, é um nome perfeitamente americano! — com a primeira nota dissonante: sua prima Wilma cismou com a ideia de que o tio Ira, na verdade, não é mais seu tio. Mas esta nota é tênue e quase inaudível sob as melodias simples da vida da cidade do interior, que Finney toca tão bem nos primeiros capítulos do livro... a versão de Finney do arquétipo da cidade do interior

nesse livro talvez tenha sido a melhor apresentada na década de 1950.

A nota principal que Finney faz soar repetidas vezes nesses primeiros capítulos é tão baixa que em mãos menos hábeis se tornaria insípida: "agradável". Inúmeras vezes Finney retorna a essa palavra; as coisas em Santa Mira, ele nos conta, não são ótimas, não são extraordinárias nem loucas, não são terríveis, nem tediosas. As coisas em Santa Mira são agradáveis. Ninguém aqui pensa naquela velha maldição chinesa: "Que você possa viver em tempos interessantes."

"Pela primeira vez, eu realmente vi seu rosto novamente. Vi que era o mesmo rosto agradável..." Essa, retirada da página 9. Algumas páginas depois: "Estava agradável lá fora, temperatura em torno de 20º C e a luz do dia ainda estava forte; ainda tinha bastante sol."

A prima Wilma também é agradável, até um pouco insossa. Miles acha que ela teria dado uma boa mãe e esposa, mas ela nunca se casou. "E é assim que são as coisas", filosofa Miles, numa inocente inconsciência de qualquer banalidade. Ele nos diz que não acreditaria que ela fosse o tipo de mulher a ter problemas mentais, "mas, mesmo assim, nunca se sabe".

Isso não deveria funcionar, mas de alguma forma funciona; sentimos que Miles conseguiu ultrapassar a convenção da primeira pessoa e está realmente conversando conosco, da mesma forma que Tom Sawyer está conversando conosco no romance de Twain... e Santa Mira, na Califórnia, da forma como Finney nos apresenta, é exatamente o tipo de cidade onde você esperaria ver Tom pintando uma cerca (mas não haveria nenhum Huck por perto, dormindo em um barril; não em Santa Mira).

The Body Snatchers é o único livro de Finney que pode ser propriamente chamado de um romance de terror, mas Santa Mira — que é a típica locação "agradável" de Finney — é o local perfeito para essa história. Talvez um romance de terror fosse tudo o que Finney tivesse a escrever; certamente foi o bastante para criar o modelo do que nós hoje chamamos de "o moderno romance de terror". Se é que tal coisa existe, não restam dúvidas de que Finney teve uma grande responsabilidade na sua invenção. Utilizei a expressão "nota dissonante" antes, e esse é o verdadeiro método de Finney em The Body Snatchers, creio eu; uma nota dissonante, depois duas, depois uma oscilação, e depois um monte delas. Finalmente, a música discordante e irregular do terror domina completamente a melodia. Mas Finney compreende que não há terror sem beleza; nenhuma dissonância sem um senso anterior de melodia; nenhuma sordidez, sem o agradável.

Não há aqui nenhuma Planície de Leng; nenhuma ruína ciclopiana debaixo da Terra; nenhum monstro cambaleante nos túneis subterrâneos de Nova York. Aproximadamente na mesma época em que Jack Finney estava escrevendo The Body Snatchers, Richard Matheson estava escrevendo seu clássico conto "Born of Man and Woman" (Nascido do homem e da mulher), história que começa assim: "Hoje minha mãe me chamou de miserável. 'Seu miserável, disse ela." Entre os dois, houve a ruptura da fantasia lovecraftiana, que influenciou escritores americanos sérios por duas

décadas ou mais. O conto de Matheson foi publicado muito antes da Weird Tales ir à falência; o romance de Finney foi publicado pela Dell um ano depois. Apesar de Matheson ter publicado antes dois contos na Weird Tales, nem um nem outro escritor está associado a esse ícone das revistas de fantasia e terror; eles representam o nascimento de uma geração quase inteiramente nova de fantasistas americanos, da mesma forma que, entre os anos de 1977 e 1980, o surgimento de Ramsey Campbell e Robert Aickman na Inglaterra podem representar uma outra volta significativa do parafuso.[82]

Eu havia dito que o conto de Finney "The Third Level" antecede a série Além da imaginação, de Rod Serling; exatamente da mesma maneira, a pequena cidade de Santa Mira, de Finney, antecede e aponta o caminho para as cidades fictícias de Millburn, em Nova York, de Peter Straub; Cornwall Coombe, em Connecticut, de Thomas Tryon; e a minha pequena Salem's Lot, no Maine. E ainda é possível ver a influência de Finney em O exorcista de Blatty, em que as ações más tornam-se ainda piores quando colocadas contra o pano de fundo de Georgetown, um subúrbio tranquilo, graciosamente rico... e agradável.

Finney se concentra em costurar a realidade prosaica dessa cidade pequena à fantasia explícita dos brotos que se seguem. Ele faz a costura com pontos tão delicados que, quando atravessamos do mundo real para o mundo do faz de conta, quase não conseguimos perceber mudança alguma. Essa é uma façanha incrível, é como o mágico que consegue fazer as cartas deslizarem sem qualquer esforço sobre a ponta de seus dedos, aparentemente desafiando a lei da gravidade: parece tão fácil, que você se sentiria tentado a acreditar que qualquer um seria capaz de fazê-lo. Você vê o truque, mas não as longas horas de prática que foram necessárias para criar o efeito.

Falamos brevemente sobre a paranoia em O bebê de Rosemary; em The Body Snatchers, a paranoia se torna completa, total e acabada. Se todos somos paranoicos inatos — se todos nós nos damos uma rápida olhada para baixo quando explode uma gargalhada na festa, só para nos certificar de que o nosso zíper está fechado e que não é de nós que eles estão rindo —, então eu sugeriria que Finney se utiliza dessa paranoia inata bastante deliberadamente, para manipular nossas emoções em favor de Miles, Becky e dos amigos de Miles, os Belicec.

Wilma, por exemplo, não tem nenhuma prova de que seu tio Ira não seja mais seu tio Ira, mas ela nos impressiona com sua forte convicção e com uma ansiedade profunda e à flor da pele, tão penetrante quanto uma dor de cabeça de enxaqueca. Temos aqui uma espécie de sonho paranoico, tão formoso e perfeito quanto qualquer coisa saída de um romance de Paul Bowles ou de um conto sobre o extraordinário, de Joyce Carol Oates:

> Wilma sentou, me encarando com olhos intensos. — Eu vinha esperando por esse dia — cochichou ela. — Aguardando até que ele

fosse cortar os cabelos, e ele finalmente o fez. — Disse, se inclinando mais uma vez na minha direção, olhos esbugalhados, sua voz um sussurro. — Há uma pequena cicatriz na parte de trás do pescoço de Ira; ele teve um furúnculo ali e seu pai o arrancou. Não dá para ver a cicatriz — ela cochichou —, quando o cabelo dele está comprido. Mas quando o pescoço dele está limpo, dá. Bem, hoje — eu vinha esperando por isso! — hoje ele cortou o cabelo...

Eu me inclinei para a frente, excitado, de repente. — E a cicatriz, desapareceu? Você quer dizer...

— Não! — disse ela, quase indignada, os olhos brilhando. — Ela está lá — a cicatriz — exatamente como a do tio Ira!

Dessa forma, Finney dá a notícia de que estamos em um mundo de total subjetividade... e total paranoia. É claro que nós acreditamos em Wilma imediatamente, mesmo que não tenhamos nenhuma prova concreta; se não por qualquer outra razão, porque sabemos, pelo título do livro, que os "invasores de corpos" estão lá fora, em algum lugar.

Ficamos do lado de Wilma desde o princípio, Finney nos transformou no equivalente de João Batista. É muito fácil perceber por que aqueles que achavam, no início da década de 1950, que uma conspiração comunista, ou talvez uma conspiração fascista, operando em nome do anticomunismo, estava a caminho, se apoderaram tão avidamente do livro. Porque, de um jeito ou de outro, esse é um livro sobre conspirações, com fortes tons paranoicos... em outras palavras, exatamente o tipo de história para ser chamada de alegoria política pelos lunáticos políticos de todos os gêneros.

Mencionei anteriormente a ideia de que a paranoia perfeita é a consciência perfeita. A isso, eu acrescentaria que a paranoia pode ser a última defesa do espírito sobrecarregado. Grande parte da literatura do século XX, de fontes tão diversas quanto Bertolt Brecht, Jean-Paul Sartre, Edward Albee, Thomas Hardy ou mesmo F. Scott Fitzgerald, sugere que vivemos em um mundo existencialista, um asilo maluco e sem destino, onde as coisas simplesmente acontecem. DEUS MORREU? — pergunta a revista Time em sua capa, na sala de espera do obstetra satânico de Rosemary Woodhouse. Em um mundo como esse, é perfeitamente verossímil que um doente mental pudesse sentar no último andar de um prédio, vestindo uma camiseta da Adidas, comendo frango frito e esperando a hora certa de usar o seu rifle encomendado pelo correio para estourar os miolos do presidente dos Estados Unidos; perfeitamente possível que outro demente fosse capaz de ficar na cozinha de um hotel, alguns anos mais tarde, esperando para fazer a mesma coisa com o irmão mais novo do presidente morto; perfeitamente compreensível que bons rapazes americanos de Iowa, Califórnia e Delaware passassem suas férias no Vietnã colecionando orelhas, muitas delas extremamente pequenas; que o mundo comece a se mover mais uma vez na direção da iminência de uma guerra apocalíptica, graças aos sermões de um homem santo muçulmano

de 80 anos que, provavelmente, já nem se lembra direito do que comeu no café da manhã quando chega a hora do pôr do sol.

Todas essas coisas são mentalmente aceitáveis, se aceitamos a ideia de que Deus saiu para uma longa viagem de férias ou, quem sabe, morreu mesmo. São mentalmente aceitáveis, mas nossas emoções, nossos espíritos e toda a nossa paixão pela ordem — esses poderosos elementos do verniz humano — se rebelam. Se nós sugerirmos que não havia motivo para a morte de seis milhões de judeus nos campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial, nenhuma razão para poetas serem assassinados, velhas serem estupradas, crianças transformadas em sabão, que tudo isso simplesmente aconteceu e que ninguém é realmente responsável — que as coisas simplesmente saíram um pouco do controle aqui — ah, que pena — então a mente começa a vacilar.

Vi isso acontecer em primeira mão nos anos 1960, do alto da crise de geração que teve lugar após o nosso envolvimento na Guerra do Vietnã e seguiu englobando tudo — desde a residência nos alojamentos da universidade e o direito de voto aos 18 anos até o estabelecimento da responsabilidade pela poluição ambiental.

Eu estava na faculdade naquela época, estudando na Universidade do Maine, e ainda que eu tivesse ingressado na faculdade com tendências políticas pendendo demais para a direita para chegar a me tornar um radical, por volta de 1968 minha cabeça já tinha mudado definitivamente com relação a várias questões fundamentais. O herói do último romance de Jack Finney, Time and Again (Mais uma vez), diz isso melhor do que eu poderia dizer:

> "Eu era... uma pessoa normal que, muito tempo depois de ter-se tornado um adulto, mantinha a suposição infantil de que as pessoas que têm amplo controle sobre nossas vidas são mais bem-informadas, e têm um julgamento superior ao nosso; que são mais inteligentes. Só depois do Vietnã que eu pude finalmente tomar consciência de que algumas das decisões mais importantes de todos os tempos podem ser tomadas por homens que não sabem muito mais que a maioria do restante de nós."

Para mim, essa foi uma descoberta quase opressiva — que, na realidade, começou a acontecer, talvez, naquele dia no Stratford Theater, quando eu e meus colegas ouvimos o anúncio de que os russos tinham colocado em órbita um satélite espacial, de um gerente de cinema que parecia ter sido atingido por um tiro à queima-roupa.

Mas, por tudo isso, achei impossível me juntar à paranoia crescente dos últimos quatro anos da década de 1960. Em 1968, durante meu primeiro ano na universidade, três Panteras Negras de Boston vieram à minha faculdade e fizeram uma palestra (sob a proteção da série de Palestras Públicas) sobre como os estabelecimentos comerciais americanos,

principalmente sob a orientação dos Rockefeller e AT&T, eram os responsáveis pela criação do estado político neofascista da América, incentivando a Guerra do Vietnã, porque isso seria bom para seus negócios, e também incentivando um clima cada vez mais virulento de racismo, estadismo e sexismo. Johnson era uma marionete deles; Humphrey e Nixon também; era um caso de "meet the new boss, same as the old boss",[83] como viria a dizer o The Who um ano ou dois mais tarde; a única solução era sair para as ruas. Eles finalizaram com o slogan dos Panteras Negras, "todos os poderes vêm do cartucho de uma arma", e nos convidando a nos lembrarmos de Fred Hampton.

Bem, eu não acreditei e não acredito ainda hoje que as mãos dos Rockefeller estivessem totalmente limpas naquele período — nem as da AT&T; acreditei, e continuo acreditando, que empresas como a Sikorsky, a Douglas Aircraft, a Dow Chemical e até mesmo o Bank of America assinaram embaixo da ideia de que a guerra seria boa para os negócios (mas nunca invista o seu filho nele, não quando você pode reverter o contingente de convocados em favor das pessoas certas; quando isso não for possível, alimente a máquina de guerra com negros e vagabundos e com os brancos desempregados de Apalachia, mas não os nossos filhos, oh, não, nunca os nossos filhos!); eu acreditava e continuo a acreditar que a morte de Fred Hampton era, sem tirar nem pôr, um caso de assassinato político. Mas esses Panteras Negras estavam sugerindo uma sombra gigantesca de conspiração e manipulação de consciência que era risível... só que o público não estava rindo. Durante o período de perguntas e respostas, eles estavam levantando questões sérias e preocupadas sobre de que forma a conspiração estava funcionando, quem estava no comando, a quem eles davam suas ordens etc.

Chegou uma hora em que me levantei e disse algo como "Vocês estão realmente sugerindo que há um Quadro de Conspiração Fascista neste país? Que os conspiradores — os presidentes da General Motors e da Esso, além de David e Nelson Rockefeller — estão se encontrando em uma grande câmara subterrânea, debaixo da Bonnevile Salt Flats, com memorandos contendo informações sobre como se recrutar mais negros e como prolongar a guerra no Sudoeste da Ásia?". Eu estava para terminar com a sugestão de que talvez esses executivos estivessem chegando até seu forte subterrâneo em discos voadores — isso explicando muito bem o crescimento de visões de OVNIs, e os motivos por trás da Guerra do Vietnã — quando o público começou a gritar raivosamente para que eu calasse a boca e me sentasse. Atendi imediatamente, extremamente ruborizado, compreendendo como aqueles malucos que sobem em seus caixotes para discursar no Hyde Park nas tardes de domingo devem se sentir. Não gostei muito da sensação.

O Pantera que estava discursando não respondeu à minha pergunta (que, para ser sincero, não era uma pergunta, na verdade); limitou-se a dizer suavemente: "Você ficou surpreso, não foi, cara?" Isso foi saudado

com uma explosão de aplausos e risos pela audiência.

E u realmente fiquei surpreso — e foi uma surpresa das mais desagradáveis — diante daquilo. Mas um pouco de reflexão me convenceu de que seria impossível para aqueles da minha geração, passando batidos pelos anos 1960, cabelos grandes nas nossas nucas, olhos esbugalhados, numa mistura de encantamento e terror, desde os Kingsmen, cantando "Louie, Louie" aos tons graves do Jefferson Airplane, passar do ponto A ao ponto Z sem acreditar que alguém — mesmo Nelson Rockefeller — pudesse estar mexendo os pauzinhos.

De várias formas, ao longo deste livro, tentei sugerir que a história de terror é, de muitas maneiras, uma experiência otimista, louvável; que frequentemente é a forma que a mente encontra de lidar com problemas que podem não ser nem um pouco sobrenaturais, e sim perfeitamente reais. A paranoia pode ser o último e mais forte baluarte desta visão otimista — é a mente gritando: "Algo racional e compreensível está acontecendo aqui! Essas coisas não acontecem simplesmente!"

Então olhamos para uma sombra e dizemos que havia um homem no alto da colina em Dallas; dizemos que James Earl Ray estava trabalhando para grandes interesses comerciais no Sul, ou quem sabe para a CIA; ignoramos o fato de que os interesses comerciais americanos existem em complexos círculos de poder, às vezes indo na direção oposta uns dos outros, e sugerimos que nosso envolvimento, idiota mas bem-intencionado, no Vietnã foi uma conspiração orientada pelo complexo industrial-militar; ou que, como sugeriu uma série de cartazes mal escritos e mal impressos em Nova York, o Aiatolá Khomeini é uma marionete de — sim, você adivinhou — David Rockefeller. Sugerimos, em nossa infinita criatividade, que o capitão Mantell não morreu por falta de oxigênio, lá pelos meados de 1947, enquanto perseguia aquele estranho reflexo de Vênus que surge à luz do dia, e que os pilotos veteranos chamam de parélio; não, ele estava perseguindo uma nave de outro mundo, que explodiu seu avião com um raio laser, quando ele chegou muito perto.

Seria errado da minha parte deixá-los com qualquer impressão de que esteja convidando vocês para darmos uma boa risada dessas coisas juntos — não estou. Esses fatos não são crença de pessoas loucas, mas a crença de homens e mulheres saudáveis tentando desesperadamente não preservar o status quo, mas somente encontrar o que porra há de errado. E quando Wilma, a prima de Becky Driscoll, diz que seu tio Ira não é seu tio Ira, acreditamos nela instintiva e imediatamente. Se não acreditarmos nela, tudo que teremos será uma solteirona ficando lentamente caduca em uma pequena cidade da Califórnia. A ideia não é agradável; em um mundo são, uma senhora comum de meia-idade, como Wilma, não está destinada a ficar maluca. Não está certo. Há, nisso, um sopro de caos, que é, de alguma forma, mais apavorante do que acreditar que ela pudesse estar certa a respeito do tio Ira. Acreditamos, porque acreditar reafirma a sanidade da senhora. Acreditamos nela porque… porque… porque tem alguma coisa acontecendo! Todas aquelas fantasias paranoicas não são, na

realidade, fantasias. Nós — e a prima Wilma — estamos certos; é o mundo que enlouqueceu. A ideia de que o mundo pirou é bastante desagradável, mas, da mesma forma que podemos encarar o bicho de 15 metros de Bill Nolan depois de sabermos o que ele realmente é, então também podemos lidar com um mundo pirado se simplesmente soubermos onde estamos pisando. Bob Dylan fala ao existencialista que existe em nós quando diz: "Something is going on here/ But you don't know what it is/ Do you, Mr. Jones?"[84] Finney — na pele de Miles Bennell — nos conduz agarrando com firmeza nosso braço e diz que ele sabe exatamente o que está acontecendo aqui: são aqueles malditos brotos do espaço! São eles os responsáveis!

É divertido traçar as linhas clássicas da paranoia que Finney utiliza em sua história. Enquanto Miles e Becky estão em um cinema, o amigo escritor de Miles, Jack Belicec, pede a Miles que venha dar uma olhada em uma coisa que ele encontrara em seu porão. A coisa é o corpo de um homem nu sobre a mesa de sinuca, corpo que parece a Miles, Becky, Jack e à esposa de Jack, Theodora, um tanto deformado — ou não ainda completamente formado. É um broto, naturalmente, e a forma que ele está tomando é a do próprio Jack. Em breve temos a prova concreta de que há algo terrivelmente errado:

> Becky gemeu quando vimos as impressões digitais, e eu acho que todos nós nos sentimos mal. Porque uma coisa é especular sobre um corpo que nunca teve vida, um boneco. Mas é algo totalmente diferente, algo que toca o que há de mais primitivo no fundo do nosso cérebro, ter essa especulação confirmada. Não havia impressões digitais; havia cinco círculos totalmente negros e lisos.

Os quatro — agora cientes da conspiração dos brotos — concordam em não chamar a polícia imediatamente, mas ver como esses brotos se desenvolvem. Miles leva Becky para casa e depois vai também para casa, deixando os Belicec vigiando a coisa em cima da mesa de sinuca. Mas, no meio da noite, Theodora Belicec tem um ataque e os dois vão parar na porta de Miles, que chama um amigo psicólogo — Mannie Kaufman (um psiquiatra?, suspeitamos imediatamente; não precisamos de um analista, temos vontade de gritar para Miles; chame o Exército!) — para vir e conversar com os Belicec, enquanto ele vai atrás de Becky... que antes havia confessado sua suspeita de que seu pai não era mais o seu pai.

Na última prateleira de um armário de cozinha no porão de Driscoll, Milles encontra um broto que está se transformando em uma imitação de Becky. Finney faz um trabalho brilhante ao descrever a aparência dessa coisa mutante. Ele a compara à delicada gravação em um medalhão, a uma fotografia sendo revelada e, mais tarde, àquelas sinistras bonecas de vodu sul-americanas, que parecem ter vida. Mas, em nosso estado atual de alta ansiedade, o que mais nos impressiona é a maneira cuidadosa como a coisa

foi guardada, escondida atrás de uma porta fechada em um porão empoeirado, aguardando.

Becky fora drogada pelo seu "pai", e, numa cena simplesmente carregada de romantismo, Miles a retira de sua casa, carregando-a em seus braços através das ruas desertas de Santa Mira; não seria demais imaginar o tecido semitransparente de sua camisola quase resplandecendo ao luar.

E como termina isso tudo? Quando Mannie Kaufman chega, os homens voltam à casa de Belicec, para inspecionar o porão:

> "Não havia ninguém sobre a mesa. Sob a luz clara e sem sombras da lâmpada no teto, jazia o feltro verde brilhante e, sobre ele, exceto nos cantos e ao longo das laterais, havia uma espécie de penugem grossa e cinza que poderia ter caído, ou se soltado, do teto de madeira.
>
> Por um instante, Jack encarou boquiaberto a mesa. Depois ele se voltou para Mannie, sua voz protestando, pedindo que acreditasse nele, quando disse: "Ele estava ali sobre a mesa, Mannie, ele estava."

> Mannie sorriu, concordando rapidamente com a cabeça. “Eu acredito em você, Jack…”

Mas nós sabemos que isso é o que dizem todos os psiquiatras… momentos antes de chamarem os homens de jaleco branco. Nós sabemos que aquelas penugens não são apenas do teto de madeira; a maldita coisa foi embora para se reproduzir. Mas ninguém mais sabe disso, e Jack reduz-se rapidamente àquele último apelo do paranoico desamparado: o senhor precisa acreditar em mim, doutor!

A explicação racional de Mannie Kaufman para o crescimento do número de pessoas em Santa Mira que não acredita mais que os seus parentes sejam seus parentes é que a população está passando por um caso brando de histeria coletiva, a mesma coisa que estava por trás do julgamento das bruxas de Salem, do suicídio em massa na Guiana, e mesmo das epidemias galopantes da Idade Média. Mas, sob essa abordagem racionalista, o existencialismo espreita desagradavelmente. Essas coisas acontecem, ele parece estar sugerindo, só porque acontecem. Mais cedo ou mais tarde, elas encontram um jeito de aparecer.

Elas acontecem, sim. A senhora Seeley, que achava que o marido dela não era mais o seu marido, chega para dizer a Miles que está tudo bem agora. O mesmo acontece com as alunas apavoradas com seu professor de inglês. E também com a prima Wilma, que telefona para Miles para lhe dizer o quão envergonhada ela está por ter criado tamanha confusão; é claro que o tio Ira é o tio Ira. E em todos os casos um outro fator — um nome — se sobressai: Mannie Kaufman estava sempre lá, ajudando todos eles. Algo está errado aqui, é verdade, mas nós sabemos muito bem o que é, obrigado, Sr. Jones. Percebemos como o nome de Kaufman está sempre aparecendo. Nós não somos burros, ok? Pode apostar que não somos! E está na cara que Mannie Kaufman agora está jogando para o time visitante.

E tem mais uma coisa. Por insistência de Jack Belicec, Miles finalmente decide telefonar para um amigo no Pentágono e contar-lhe toda essa incrível história. Durante sua chamada interurbana para Washington, Miles nos diz:

> “Não é fácil explicar uma história longa e complicada por telefone… E nós não tivemos sorte com a ligação. A princípio eu escutava Ben e ele me escutava, tão claramente como se estivéssemos um do lado do outro. Mas, quando comecei a lhe contar o que estava acontecendo aqui, a ligação piorou. Ben tinha que ficar me pedindo para repetir, e eu tinha que quase gritar para que ele me compreendesse. Você não consegue falar direito, não consegue sequer pensar direito, quando tem que ficar sempre repetindo a frase anterior — então liguei para a telefonista e pedi a ela uma linha melhor… Mal eu tinha retomado a ligação e uma espécie de zunido

surgiu no fone em meu ouvido, e tive que tentar falar, apesar dele…”

“Eles”, naturalmente, agora já dominavam as comunicações que entravam e saíam de Santa Mira (“Estamos controlando a transmissão”, aquela voz assustadora que apresentava Quinta dimensão toda semana costumava dizer: “Nós controlaremos o horizontal… podemos fazer girar a imagem, fazê-la tremer… podemos alterar o foco…”). Essa passagem também vai encontrar eco em alguns dos velhos manifestantes antiguerra, membros do SDS ou ativistas, que em algum momento já suspeitaram de que o telefone de sua casa estava grampeado ou que o rapaz com a máquina fotográfica na manifestação estava tirando a sua fotografia para algum dossiê. Eles estão em todos os lugares; eles estão observando; eles estão escutando. Certamente, não causa surpresa o fato de que Siegel achava que o romance de Finney tratava de “um comunista-debaixo-de-todas-as-camas”, e os demais acharam que ele falava de uma incipiente ameaça fascista. Na medida em que descemos mais e mais no redemoinho desse pesadelo, pode até se tornar possível acreditar que foram os brotos que estavam no alto da colina em Dallas, ou que foram os brotos que, obedientemente, engoliram seu refresco envenenado em Georgetown e depois o derramaram goela abaixo de seus esquálidos filhos. Seria um grande alívio poder acreditar nisso.

A conversa de Miles com seu amigo do Exército é a delineação mais clara do livro sobre a mente paranoica em funcionamento. Mesmo quando você já sabe de toda a história, não pode comunicá-la às autoridades… e é difícil pensar com aquele zumbido em seu ouvido!

Aliada a isso, está a forte sensação de xenofobia sentida pela maioria dos personagens de Finney. Os brotos são realmente “uma ameaça ao nosso estilo de vida”, como Joe McCarthy costumava dizer. “Eles vão ter que declarar a lei marcial”, diz Jack a Miles, “o estado de sítio ou coisa parecida — qualquer coisa! E depois fazer o que precisa ser feito. Erradicar a coisa, esmagá-la, triturá-la, matá-la.”

Mais tarde, num breve voo saindo de Santa Mira, Miles e Jack descobrem dois brotos no porta-malas do carro. É assim que Miles descreve o que acontece em seguida:

> E lá estavam eles, nas ondas oscilantes de luzes vermelhas piscantes: dois enormes brotos já rompidos em um ou dois lugares, eu os peguei com as duas mãos e joguei-os no chão, eram leves como balões de gás, ásperos e secos, no contato com meus dedos e palma das mãos. Ao senti-los em contato com a minha pele, perdi completamente a cabeça, e então comecei a pisoteá-los, despedaçá-los e esmagá-los com meus pés, sem perceber que eu estava soltando um grito rouco e incompreensível — “Uhhh! Uhhh! Uhhh!” — de medo e repugnância animal.

Aqui não havia hippies doidões e gente boa segurando placas onde estava escrito PAREM E SEJAM LEGAIS; aqui temos Miles e Jack, completamente fora de si, sapateando sobre esses estranhos e insensíveis invasores do espaço. Não há discussão (vide O monstro do Ártico) sobre o que se poderia aprender a partir desses monstros, para o benefício da ciência moderna. Aqui não há bandeira branca, não há conversa; os alienígenas de Finney são tão estranhos e feios quanto aquelas sanguessugas inchadas que você pode encontrar coladas à pele depois de ter nadado em águas paradas. Não há aqui qualquer racionalização, nem mesmo um esforço nesse sentido; somente a reação cega e primitiva de Miles ao forasteiro alienígena.

O livro que mais se parece com o de Finney é o de Robert A. Heinlein, The Puppet Masters (Os mestres das marionetes); da mesma forma que o romance de Finney, ele talvez seja aparentemente uma ficção científica, mas na verdade é um romance de terror. Nele, invasores vindos da maior lua de Saturno, Titã, chegam à Terra, prontos, determinados e capazes de fazer negócios. As criaturas de Heinlein não são vegetais; são verdadeiras sanguessugas. São criaturas semelhantes a lesmas, que montam na nuca de seus hospedeiros, da forma como você ou eu montaríamos um cavalo. Os dois livros são semelhantes — marcadamente — em muitos pontos. O narrador de Heilein começa pensando em voz alta se "eles" são realmente inteligentes. O livro termina quando a ameaça já foi dizimada; o narrador é um dos encarregados de construir e tripular foguetes cujo destino é Titã; agora que a árvore foi cortada, eles vão queimar as raízes. "Morte e destruição!", exulta o narrador, terminando assim o livro.

Mas qual é exatamente a ameaça que constituem os brotos no romance de Finney? Para Finney, o fato de que eles significam o fim da raça humana parece quase secundário (vegetais humanos não têm o menor interesse naquilo a que um velho conhecido meu gosta de se referir como "descascar o abacaxi"). O verdadeiro terror, para Jack Finney, parece ser que eles ameaçam tudo que há de "agradável" — e acredito que seja aí que temos que nos demorar. A caminho do consultório, pouco depois da invasão dos brotos ter começado, Miles descreve a situação dessa forma:

> "(...) a visão da Rua Throckmorton me deprimiu. Parecia suja e sórdida na manhã ensolarada, uma lata de lixo municipal estava entulhada, ainda cheia do dia anterior, o globo de um poste de luz estava quebrado e as portas de alguns estabelecimentos baixadas... uma loja estava vazia. As janelas estavam desbotadas e um cartaz torto, com um Aluga-se pintado, estava colado junto ao vidro. Eu não saberia como entrar em contato, e tinha a sensação de que ninguém se importaria se a loja nunca mais fosse alugada novamente. Uma garrafa de vinho estilhaçada estava na entrada do meu edifício e a placa de metal com o nome do prédio gravado, presa à murada

cinzenta, estava manchada e sem polimento."

Do ponto de vista impetuosamente individualista de Jack Finney, a pior coisa sobre os invasores de corpos é que eles vão fazer com que a agradável cidade de Santa Mira se transforme em algo parecido com uma estação de metrô de Nova York. Os humanos, afirma Finney, têm uma tendência natural a criar ordem a partir do caos (o que combina muito bem com os temas paranoicos do livro). Os humanos querem aprimorar o universo. Talvez estas sejam ideias antiquadas, mas Finney é um tradicionalista, como aponta Richard Gid Powers em sua introdução para a edição do romance pela Gregg Press. Do ponto de vista de Finney, o fato mais estarrecedor sobre os brotos é que o caos não os incomoda nem um pouco e eles não têm o menor senso de estética: essa não é uma invasão de rosas do espaço sideral, está mais para uma infestação de ervas daninhas. Os brotos vão aparar a grama por um tempo e, então, vão deixar pra lá. Eles não dão a mínima para as ervas daninhas. Não vão fazer nenhuma viagem até a loja de ferramentas True Value de Santa Mira, de forma a poder transformar aquele velho porão bolorento em uma sala de jogos no melhor estilo do "faça você mesmo". Um vendedor que chega à cidade reclama do estado das ruas. "Se não forem logo consertadas", diz ele, "Santa Mira ficará isolada do restante do mundo." Mas pensa você que os brotos vão ficar preocupados por causa de uma coisa tão insignificante como esta? Eis aqui o que Richard Gid Powers diz em sua introdução a respeito do ponto de vista de Finney:

> "A partir da compreensão propiciada pelos livros posteriores de Finney, é fácil ver o que os críticos não perceberam [quando eles] interpretaram tanto o livro quanto o filme [...] simplesmente como produtos da histeria anticomunista do macartismo da década de 1950, uma explosão ignorante contra "os estilos de vida diferentes"... que ameaçavam o estilo de vida americano. Miles Bennel é um precursor de todos os heróis tradicionalistas dos livros posteriores de Jack Finney, mas em The Body Snatchers, a cidade de Miles, Santa Mira, no Condado de Marin, Califórnia, ainda é a comunidade mítica e inexplorada gemeinschaft, que os heróis posteriores tiveram de viajar através do tempo para recapturar. Quando Miles começa a suspeitar de que seus vizinhos não são mais seres humanos e não são mais capazes de sentimentos humanos sinceros, ele está indo ao encontro do início da modernização insidiosa e da desumanização com as quais os heróis posteriores de Finney se defrontam como um fato consumado.
>
> A vitória de Miles Bennel sobre os brotos está de pleno acordo com as aventuras dos personagens posteriores de Finney: sua resistência à despersonalização é tão impetuosa, que os brotos, finalmente, desistem de seus planos de colonização planetária e

fogem para um outro planeta, onde o apego dos habitantes à sua integridade não seja tão forte."

Mais adiante, Powers teve o seguinte a dizer do arquétipo do herói genérico de Finney e, particularmente, sobre o propósito específico desse livro:

> "Os heróis de Finney, Miles Bennel em particular, são todos individualistas introvertidos em um mundo cada vez mais extrovertido. Suas aventuras poderiam ser utilizadas como ilustrações de uma aula sobre a teoria de Tocqueville sobre os compromissos de um indivíduo livre em uma sociedade democrática... The Body Snatchers é uma versão crua e diretamente comercial do desespero a respeito da desumanização cultural que permeia o A Terra Desolada, de T. S. Eliot, e O som e a fúria, de William Faulkner. Finney utiliza com habilidade a situação clássica da ficção científica de uma invasão espacial para simbolizar a aniquilação da personalidade livre no mundo contemporâneo... ele consegue criar a mais memorável de todas as imagens da cultura pop que Jean Sheperd descrevia num programa noturno de rádio como 'o canibalismo da carne pelo vegetal': inúmeros brotos vegetais que se transformam em zumbis idênticos, sem espírito, vazios de sentimentos — que são extremamente semelhantes a mim e a você!"

Para concluir, quando examinamos The Body Snatchers à luz da mão de tarô com que vínhamos trabalhando, encontramos no romance de Finney quase todas as malditas cartas. Há o Vampiro, pois certamente aqueles que os brotos atacaram e de quem sugaram a vida se tornaram uma versão cultural e moderna dos mortos-vivos, como coloca Richard Gid Powers; há o Lobisomem, pois certamente essas pessoas não são nem um pouco pessoas de verdade, e passaram por uma terrível transformação; os brotos do espaço, os invasores completamente alienígenas que não necessitam de naves espaciais, também podem se encaixar no conceito da Coisa Inominável... e você poderia até dizer (se quisesse forçar um pouco a barra, e por que não?) que os cidadãos de Santa Mira não são mais do que os Fantasmas de seus eus anteriores.

Nada mal para um livro que é "só uma história".

6

Algo sinistro vem por aí, de Ray Bradbury, desafia qualquer categorização

clara e de fácil análise... e, da mesma forma, pelo menos até aqui, tem desafiado também os diretores de cinema, apesar das várias sugestões e possibilidades oferecidas, incluindo as do próprio Bradbury. Esse romance, publicado pela primeira vez em 1962, não recebeu imediatamente a aprovação da crítica tanto de ficção científica quanto de fantasia[85] e teve 12 reedições desde a sua primeira publicação. Por tudo isso, não foi o livro de maior sucesso de Bradbury nem o mais conhecido; As crônicas marcianas, Farenheit 451 e O vinho da alegria tiveram provavelmente uma vendagem superior à dele, e são, com certeza, mais conhecidos pelo público leitor em geral. No entanto, acredito que Algo sinistro vem por aí, uma história poeticamente sombria, que se passa na comunidade meio real e meio mítica de Green Town, Illinois, é talvez o melhor trabalho de Bradbury — um descendente obscuro daquela tradição que deu origem às histórias sobre Paul Bunyan e seu boi azul, Babe, Pecos Bill e Davy Crockett. Não é um livro perfeito; em alguns momentos, Bradbury peca por ser prolixo demais, fato que caracterizou grande parte de seu trabalho durante os anos 1970. Algumas partes são autoimitativas e embaraçosamente grosseiras. Mas isso é uma pequena parcela do trabalho total; na maior parte das vezes, Bradbury conduz sua história com intensidade, beleza e garra.

E vale a pena lembrar que Theodore Dreiser, o autor de Sister Carrie (Irmã Carrie) e An American Tragedy (Uma tragédia americana), foi, da mesma forma que Bradbury, algumas vezes, o pior inimigo dele mesmo... principalmente porque Dreiser nunca sabia quando parar. "Quando você abre a sua boca, Stevie", meu avô me disse desesperadamente certa vez, "você sempre bota tudo pra fora". Não tive resposta para isso naquela época, mas acho que se ele fosse vivo hoje eu responderia: "É porque eu quero ser Theodore Dreiser quando crescer." Bem, Dreiser foi um grande escritor, e Bradbury parece ser a versão de Dreiser no gênero da fantasia, apesar de o estilo de Bradbury ser melhor e seu toque mais suave. Ainda assim, os dois têm muita coisa em comum.

Pelo lado negativo, ambos mostram uma tendência de não exatamente escrever sobre um assunto, mas de agarrá-lo pelo pescoço... e, uma vez que ele esteja bem seguro, ambos têm a tendência de estrangulá-lo, até que todos os sinais de movimento tenham desaparecido. No lado positivo, tanto Bradbury quanto Dreiser são naturalistas americanos de uma linhagem sombria e, de uma forma meio louca, eles parecem sustentar Sherwood Anderson, o campeão americano do naturalismo. Os dois escrevem sobre os americanos do interior (ainda que as pessoas do interior de Dreiser venham para a cidade grande, enquanto as de Bradbury permanecem em sua terra), sobre a inocência transformando-se em experiência através do sofrimento (apesar de as pessoas de Dreiser geralmente sucumbirem, enquanto as de Bradbury permanecem, ainda que modificadas, sãs), ambos falam com vozes que são peculiar e impressionantemente americanas. Os dois fazem a narração em um inglês claro que permanece informal, evitando tanto quanto possível expressões

idiomáticas — quando Bradbury apela ocasionalmente para a gíria, isso nos impressiona tanto que soa quase vulgar. Suas vozes são inconfundivelmente americanas.

A diferença mais fácil de perceber, e talvez a menos importante, é que Dreiser é considerado um realista, enquanto Bradbury é considerado um fantasista. Pior, o editor de Bradbury insiste exaustivamente em chamá-lo de "O Maior Escritor de Ficção Científica Vivo do Mundo" (fazendo-o parecer uma daquelas aberrações dos shows que ele descreve com tanta frequência), quando Bradbury não escreveu nada além da ficção científica mais enganosa de todas. Mesmo em suas histórias espaciais, ele não está interessado nos íons negativos ou em propulsores. Há foguetes, diz ele nas histórias correlatas que formam As crônicas marcianas, F de Foguete e E de Espaço. E isso é tudo que você precisa saber, e, portanto, é tudo que vou lhe contar.

A isso eu acrescentaria que se você quiser saber como os foguetes vão funcionar em algum futuro hipotético, leia Larry Niven ou Robert Heinlein; se você preferir literatura — histórias, usando a palavra de Finney — sobre o que o futuro pode nos reservar, você deve recorrer a Ray Bradbury ou, quem sabe, a Kurt Vonnegut. O que impele os foguetes é matéria para a Superinteressante. O território do escritor é o que impele as pessoas.

Tudo isso posto, é impossível falar de Algo sinistro vem por aí, que com toda certeza não é ficção científica, sem colocar a vida profissional de Bradbury em algum tipo de perspectiva. Seu melhor ramo, desde o começo, sempre foi a fantasia... e sua melhor fantasia sempre foram suas histórias de terror. Conforme mencionado anteriormente, o melhor da primeira fase de Bradbury foi reunido na maravilhosa coletânea da Arkham House, Dark Carnival (Carnaval negro). Não se encontra com facilidade uma edição desse livro, o Dublinenses da ficção americana. Muitas histórias originalmente publicadas em Dark Carnival podem ser encontradas numa coletânea posterior, O país de outubro, disponível em brochura. Incluídos aí estão pequenos clássicos do terror gutural de Bradbury, como "The Jar" (O jarro), 'The Crowd" (A multidão) e o inesquecível "Small Assassin" (Pequeno assassino). Outras histórias de Bradbury, publicadas durante os anos 1940, são tão apavorantes que o autor agora as repudia (algumas foram adaptadas para as revistas em quadrinhos e publicadas, com a permissão de um Bradbury mais jovem, na The Crypt of Horror da E.C.). Uma dessas histórias trata de um agente funerário que comete atrocidades terríveis, mas curiosamente morais, a seus "clientes" — por exemplo, quando três velhas ranhetas que adoravam fofocar maliciosamente são mortas em um acidente, o agente funerário decepa as três cabeças e as enterra juntas, boca com orelha e orelha com boca, para que elas possam fofocar bizarramente por toda a eternidade.

Sobre a forma como a sua própria vida influenciou o ato de escrever Algo sinistro vem por aí, diz Bradbury: "[Algo sinistro vem por aí] sintetiza uma vida inteira de adoração por Lon Chaney e os mágicos e

monstruosidades que ele interpretou nos filmes dos anos 1920. Minha mãe me levou para ver O corcunda de Notre Dame em 1923, quando eu tinha 3 anos. Isso me marcou para sempre. O fantasma [da Ópera], quando eu tinha 6. A mesma coisa. East of Zanzibar (Leste de Zanzibar), quando eu tinha uns 8 anos. O mágico se transforma em um esqueleto em frente a nativos negros! Incrível! The Unholy Three (Os três ímpios), idem! Chaney tomou conta da minha vida. Eu já era um maníaco aficionado por cinema muito antes de completar 8 anos. Tornei-me um mágico em tempo integral depois de ver Blackstone no palco, em Waukegan, minha cidade natal, ao norte de Illinois, quando eu tinha 9. Quando tinha 12, chegou à cidade MR. ELECTRICO e sua Cadeira Elétrica Itinerante, junto com o espetáculo e o parque de diversões dos Dill Brothers. Esse era o nome 'verdadeiro' dele. Fui conhecê-lo. Sentamos na beira do lago e conversamos sobre grandes filosofias... ele, sobre as suas pequenas, eu sobre as minhas grandiosas, gigantes, sobre o futuro e a magia. Nos correspondemos inúmeras vezes. Ele vivia em Cairo, Illinois, e era, segundo dizia, um pastor presbiteriano excomungado. Gostaria de conseguir me lembrar de seu nome de batismo. Embora essas cartas tenham se perdido há muito tempo ao longo dos anos, alguns pequenos truques de mágica que ele me ensinou, ainda guardo comigo. De qualquer forma, mágicas e mágicos e Chaney e bibliotecas preencheram minha vida. Bibliotecas são, na minha opinião, os verdadeiros berços do universo. Eu vivia mais tempo na biblioteca da minha cidade do que na minha casa. Eu a adorava à noite, rodeando as estantes, com meus passos de pantera gorda. Tudo isso entrou em Algo sinistro, que começou com um conto na Weird Tales, chamado 'Black Ferris' – 'O parque de diversões sinistro', em maio de 1948, e simplesmente cresceu como um pé de feijão..."

Bradbury continuou a publicar fantasia ao longo de sua carreira e, apesar de o Christian Science Monitor ter chamado Algo sinistro vem por aí de uma "alegoria em forma de pesadelo", Bradbury, na verdade, só toma o caminho da alegoria em sua ficção científica. Em sua fantasia, suas preocupações foram com o tema, os personagens, a simbologia... e aquela fantástica adrenalina que sente o escritor de fantasia quando ele pisa no acelerador, se acomoda frente ao volante e dirige seu calhambeque direto para dentro daquela noite escura da irrealidade.

Bradbury conta da seguinte forma: "['Black Ferris'] foi transformado em roteiro em uma noite de 1958, quando vi Invitation to the Dance (Convite à dança), de Gene Kelly, e fiquei com tanta vontade de trabalhar para e com ele que corri para casa, terminei um resumo de Dark Carnival (seu título então) e o mandei correndo para a casa de Kelly. Ele o folheou, disse que iria dirigi-lo e partiu para a Europa para conseguir dinheiro. Não conseguiu nenhum, voltou desencorajado, devolveu meu roteiro, algo em torno de oitenta páginas, e me desejou boa sorte. Mandei o projeto para o inferno, sentei e levei dois anos, entre abandonos e retomadas, terminando Algo sinistro. Ao longo do processo, eu disse praticamente tudo que jamais iria querer contar sobre a minha juventude e como eu me sentia com

relação àquela coisa terrível: a Vida, e aquele outro terror — a Morte, e a alegria de ambos.

"Mas, acima de tudo, fiz uma coisa carinhosa, sem sabê-lo. Escrevi uma homenagem a meu pai. Eu não tinha me dado conta disso até uma noite de 1965, alguns anos depois do romance ter sido publicado. Insone, levantei e caminhei até minha biblioteca, achei meu romance, reli algumas partes e comecei a chorar. Meu pai estava trancado dentro do romance, para sempre, como o pai no romance! Eu gostaria que ele tivesse vivido para se ver ali e se orgulhar de sua bravura em relação ao seu adorado filho.

"Mesmo enquanto escrevo isso, fico emocionado mais uma vez de lembrar com que explosão de alegria e agonia descobri que o meu pai estava lá, para sempre, para sempre para mim, pelo menos, trancado no papel, mantido na impressão e bonito de se ver.

"Não sei mais o que dizer. Adorei cada momento que passei escrevendo-o. Passei seis meses entre os esboços. Nunca me canso. Simplesmente deixo meu subconsciente colocar tudo para fora quando ele se sente disposto.

"Amo o livro mais que todas as coisas que já escrevi. Vou amá-lo e às pessoas dentro dele, Papai e Mr. Electrico, Will e Jim, as duas metades de mim extremamente cansadas e tentadas, até o fim de meus dias."

Talvez a primeira coisa que observamos em Algo sinistro vem por aí é a separação que Bradbury faz daquelas duas metades de si mesmo. Will Halloway, o "bom" garoto (bem, os dois são bons, mas o amigo de Will, Jim, se perde por um tempo), nasceu em 30 de outubro, um minuto antes da meia-noite. Jim Nightshade nasceu dois minutos depois... um minuto depois da meia-noite da madrugada do Dia das Bruxas. Will é um apolíneo, uma criatura da razão e do planejamento, ele crê (na maioria das vezes) no status quo e na norma. Jim Nightshade, como sugere seu próprio nome, é a metade dionisíaca, uma criatura da emoção, algo niilista, destrutivo, pronto para cuspir na cara do diabo só para ver se o cuspe vai ferver e chiar, escorrendo pelo rosto do Senhor das Trevas. Quando o vendedor de para-raios chega à cidade no início da fábula de Bradbury ("correndo sempre na frente da tempestade") e diz aos meninos que um relâmpago vai atingir a casa de Jim, Will tem que persuadi-lo a colocar o para-raios sobre a casa. A reação inicial de Jim é "E pra quê? Para acabar com a graça?".

O simbolismo das horas dos nascimentos é vasto, cru e aparente; assim como o simbolismo do vendedor de para-raios, que chega como um arauto dos tempos difíceis. No entanto, Bradbury consegue isso principalmente graças a um puro destemor. Ele lida com seus arquétipos amplamente.

Na história de Bradbury, um velho parque de diversões, maravilhosamente chamado Cooger & Dark's Pandemonium Shadow Show, chega a Green Town, trazendo tristeza e horror, sob o disfarce de prazer e maravilhamento. Will Halloway e Jim Nightshade — e mais tarde também o pai de Will, Charles — percebem do que se trata exatamente esse parque

de diversões. A narrativa acaba afunilando-se na direção da luta de uma única alma, a de Jim Nightshade. Chamar isso de uma alegoria seria errado, mas chamar de uma história de terror moral — muito ao estilo daquelas histórias de terror da E. C. que a precedem — seria exatamente correto. Com efeito, o que acontece a Jim e Will não está muito distante da tenebrosa descoberta de Pinóquio na Terra dos Prazeres, onde os meninos que se permitem usufruir os desejos mais básicos (fumar e jogar sinuca, por exemplo) são transformados em burros. Quando Bradbury escreve aqui sobre as tentações carnais — não simplesmente a sexualidade carnal, mas a carnalidade em suas formas e manifestações mais amplas —, os prazeres da carne correm tão sem rédeas quanto as tatuagens que cobrem o corpo do Sr. Dark.[86]

O que salva o romance de Bradbury de ser uma mera "alegoria em forma de pesadelo" ou um simplista conto de fadas é seu alcance de enredo e estilo. O estilo de Bradbury, que tanto me atraiu quando adolescente, agora me parece um pouco meloso demais. Mas ainda sustenta um poder considerável. Eis aqui uma das passagens que me parecem melosas demais:

> E Will? Ora, ele é o último pêssego, no alto de uma árvore de verão. Alguns meninos passam e você chora ao vê-los. Eles se sentem bem, eles parecem bem, eles estão bem. Oh, isso não significa que eles não vão urinar de cima de uma ponte, ou roubar de vez em quando um apontador de lápis de uma loja de conveniências; não é isso. É só que, sabe, vê-los passando, é assim que eles vão ser por toda a vida: serão socados, machucados, cortados, feridos, e sempre ficar pensando: por que essas coisas acontecem?

E uma que parece perfeita:

> Os lamentos de toda uma vida se reuniram naquele apito de trem de outras noites, em outros anos de pobreza; os uivos dos cães ao luar, o sono sob os ventos gélidos do rio através das grades das sacadas em janeiro, que gelavam o sangue, mil alarmes contra incêndio soando, ou pior!, as baforadas de respiração saindo da boca, o protesto de um bilhão de pessoas mortas ou moribundas, seus gemidos, seus suspiros, irrompem sobre a terra!

Cara, isso é que é apito de trem! Vou te contar!

De forma mais clara que qualquer um dos outros livros aqui discutidos, Algo sinistro vem por aí reflete as diferenças entre as vidas apolínea e dionisíaca. O parque de diversões de Bradbury, que se arrasta para dentro dos limites da cidade e faz comércio num campo às três horas da manhã (na noite escura da alma de Fitzgerald, se você preferir), é o

símbolo de tudo o que é anormal, mutante, monstruoso... dionisíaco. Sempre fiquei imaginando se o apelo que o mito do Vampiro exerce sobre as crianças não se explica, em parte, pelo simples fato de que os vampiros dormem o dia todo e ficam acordados a noite inteira (os vampiros nunca perdem Creature Features à meia-noite por causa da escola no dia seguinte). Semelhantemente, sabemos que parte da atração desse parque de diversões para Jim e Will (é claro que Will também se sente impelido, mas não tão intensamente quanto seu amigo Jim; até mesmo o pai de Will não fica completamente imune ao seu canto de sereia) é que lá não há hora de dormir, nenhuma regra, nem regulamentos, nenhum tedioso dia a dia de cidade pequena, nenhum "coma o seu brócolis, pense nas pessoas morrendo de fome na China", nenhuma escola. O parque de diversões é o caos. É a terra magicamente portátil do tabu, viajando de um lugar para outro e até mesmo de um tempo para outro com seu carregamento de monstruosidades e suas atrações glamorosas.

Os rapazes (Jim também, é claro) representam justamente o oposto. São normais, não são mutações, nem monstruosidades. Vivem suas vidas segundo as regras do mundo iluminado pelo sol — Will, complacentemente, Jim, impacientemente. E é justamente por isso que o parque de diversões os quer. A essência do mal, Bradbury sugere, é sua necessidade de comprometer e corromper essa delicada passagem da inocência à experiência que todas as crianças têm de experimentar. No rígido mundo moral da ficção de Bradbury, os monstros que povoam o parque de diversões assumem em suas aparências exteriores os vícios interiores. O Sr. Cooger, que viveu por milhares de anos, paga por sua vida de sombria degeneração, tornando-se uma Coisa ainda mais velha, velha quase além de nossa capacidade de compreensão, mantido vivo por uma descarga constante de eletricidade, o Esqueleto Humano está pagando pela esqualidez de seus sentimentos; a mulher gorda, por glutonaria física ou emocional; a bruxa velha, por sua intromissão na vida de outras pessoas, pelas suas fofocas. O parque de diversões fez com eles o que aquele agente funerário naquele antigo conto de terror de Bradbury fez com suas vítimas depois de mortas.

Na sua faceta apolínea, o livro nos convida a recordar e reexaminar os fatos e os mitos de nossas infâncias, mais especificamente nossas infâncias de cidade do interior americana. Escrito em um estilo semipoético, que parece se encaixar perfeitamente em temas como esses, Bradbury examina essas questões da infância e chega à conclusão de que somente as crianças estão preparadas para lidar com os mitos, terrores e emanações da infância. Em sua história, escrita em meados dos anos 1950, "The Playground" — "O playground", um homem que retorna magicamente à infância é impelido a um mundo de horror insano, que é somente, no fim das contas, o parquinho da esquina, com suas caixas de areia e escorregas.

Em Algo sinistro vem por aí, Bradbury faz a conexão entre esse tema da infância na cidade do interior dos Estados Unidos com muitas das ideias do novo gótico americano, que já discutimos um pouco. Will e Jim

estão essencialmente muito bem, essencialmente apolíneos, passando tranquilamente pela sua infância e acostumados a observar o mundo do nível da sua pouca altura. Mas, quando a professora deles, senhorita Foley, retorna à infância — a primeira vítima do parque de diversões de Green Town —, ela adentra um mundo de monótono e interminável terror, que não é muito diferente daquele vivido pelo protagonista de "The Playground". Os meninos descobrem a senhorita Foley, ou o que restou dela, sob uma árvore.

> "(...) e lá estava a menininha, agachada, o rosto escondido entre as mãos, chorando como se a cidade e seus habitantes tivessem sumido e ela estivesse perdida em uma terrível floresta.
>
> E, finalmente, Jim veio se aproximando e parou ao pé da sombra, perguntando:
>
> — Quem é?
>
> — Eu não sei. — Mas Will sentiu as lágrimas brotarem em seus olhos, como se parte dele adivinhasse.
>
> — Não é Jane Holdridge, é?
>
> — Não.
>
> — Jane Franklin?
>
> — Não. — Sentiu a boca toda anestesiada, sua língua meramente se agitando contra os lábios entorpecidos. — ... não...
>
> A menininha soluçou, sentindo-os se aproximando, mas sem olhar para cima ainda.
>
> — ... Eu... ajudem-me... ninguém vai me ajudar... eu... eu... Eu não gosto disso... alguém precisa me ajudar... alguém precisa ajudá-la... Ela está se lamentando como que para um morto... — Alguém tem que ajudá-la... ninguém vai... ninguém tem... terrível... terrível..."

A "atração" do parque de diversões que executa esse truque maligno é uma que tanto Narciso quanto Eleanor Vance poderiam reconhecer: a senhorita Foley ficou presa no labirinto de espelhos do parque de diversões, impressionada com seu próprio reflexo. Quarenta ou 50 anos foram puxados debaixo dela que foi jogada de volta à própria infância... exatamente o que ela achava que queria. Ela não tinha considerado a hipótese da menininha desconhecida chorando sob a árvore.

Jim e Will escapam a esse destino — por pouco — e até conseguem resgatar a senhorita Foley em sua primeira incursão no labirinto de espelhos. Supõe-se que não tenha sido o labirinto, mas o carrossel, que, na verdade, executou sua volta no tempo; os espelhos do labirinto mostram-lhe o momento de sua vida que você acha que gostaria de ter novamente, e o carrossel torna isso possível. O carrossel pode acrescentar um ano a sua idade cada vez que der uma volta para a frente, e torná-lo um ano mais novo cada vez que der uma volta para trás. O carrossel é a interessante e analisável metáfora de Bradbury para todas as passagens da vida, e o fato

de que ele obscurece essa volta no brinquedo, que é sempre associada ao prazer mais radiante que conhecemos quando crianças, para enquadrá-la ao tema desse negro parque de diversões em particular, faz com que outras inquietantes associações venham à mente. Quando vemos o inocente carrossel, com seus cavalinhos saltitantes nessa meia-luz, isso nos sugere que, se o passar do tempo pode ser comparado com as voltas de um carrossel, então vemos que a volta que cada ano faz é essencialmente a mesma do anterior; isso talvez nos leve a lembrar o quão passageiras e efêmeras são essas voltas; e, acima de tudo, nos lembra que aquela argola de metal que tentamos tanto e tão sem resultado agarrar é mantida deliberada e torturantemente fora de alcance.

Em termos do novo gótico americano, podemos perceber que o labirinto de espelhos é a armadilha, o lugar onde o excesso de autoavaliação e introspecção mórbida persuade a senhorita Foley a pisar além da linha da normalidade. No mundo de Bradbury — o mundo do Cooger and Dark's Pandemonium Shadow Show — não há opções: uma vez capturado pelo espelho de Narciso, você vai se encontrar montando o cavalinho de um perigoso carrossel, de volta a um passado insustentável, ou, adiante, num futuro insustentável. Shirley Jackson utiliza as convenções do novo gótico americano para examinar os personagens sob extrema pressão psicológica — ou talvez sobrenatural; Peter Straub as utiliza para examinar os efeitos de um mau passado sobre o presente; Anne Rivers Siddons as usa para examinar códigos e pressões sociais; Bradbury usa essas mesmas convenções a fim de nos oferecer um julgamento moral. Ao descrever o terror e aflição da senhorita Foley quando ela realiza a volta à infância que tanto desejara, Bradbury vai abertamente na direção de abrir a represa para a potencial inundação de romantismo piegas que poderia destruir a história... e acredito que essa disposição reforça os julgamentos morais que ele faz. A despeito das imagens que às vezes nos atolam em vez de nos enlevar, ele consegue manter seu ponto de vista com clareza.

Isso não quer dizer que Bradbury não crie um mito romântico da infância, porque ele certamente o cria. A infância, na verdade, é um mito para a grande maioria de nós. Pensamos que nos recordamos do que nos aconteceu quando éramos crianças, mas isso não é verdade. A razão é simples: éramos loucos naquela época. Olhando para trás nesse poço de insanidade enquanto adultos que somos, se não de todo insanos, então pelo menos neuróticos em vez de totalmente psicóticos, tentamos dar sentido a coisas que não faziam o menor sentido, vemos importância em coisas que não tinham a menor importância, e nos lembramos de ter tido motivações que, simplesmente, não existiam. É aí que o processo da produção do mito se inicia.[87]

Em vez de ficar tentando lutar contra essa forte corrente (como o fazem Golding e Hughes), Bradbury a utiliza em Algo Sinistro Vem por Aí; misturando o mito da infância com o mito do pai onírico, cujo papel é desempenhado aqui pelo pai de Will, Charles Halloway... e, se levarmos em

conta o que o próprio Bradbury diz, também desempenhado por aquele soldado de Illinois, que foi o pai de Bradbury. Halloway é um bibliotecário que vive em sua própria vida de sonhos, jovem o suficiente para compreender Will e Jim, mas também adulto o suficiente para fornecer, no final, aquilo que os garotos não podem conseguir por conta própria, aquele ingrediente final na nossa percepção da moralidade, normalidade e retidão apolínea: a simples responsabilidade.

A infância é a época, insiste Bradbury, em que você ainda é capaz de acreditar nas coisas que você sabe que não podem ser verdadeiras:

> "— Isso não é verdade de jeito nenhum — falou Will, ofegante. — Parque de diversões não aparece tão no fim do ano assim. Que coisa sem pé nem cabeça. Quem iria nele?
>
> — Eu — Jim permaneceu quieto no escuro.
>
> Eu, pensou Will, vendo o brilho da guilhotina, os espelhos egípcios revelando ondas de luz, e o homem-diabo de pele sulfurosa, bebericando lava como se fosse chá."

Elas simplesmente acreditam; o coração delas ainda é capaz de sobrepujar a mente. Elas ainda têm a certeza de que serão capazes de vender quantidade suficiente de cartões de Natal ou biscoitos de escoteiros para conseguir comprar uma bicicleta ou um aparelho de som, que o brinquedo vai realmente fazer todas as coisas que você viu ele fazendo na televisão e que você "vai poder montá-lo rapidamente e com umas poucas e simples ferramentas", ou que o filme de monstro passando no cinema vai ser tão apavorante e maravilhoso quanto os cartazes e imagens expostos do lado de fora. Tudo bem, no mundo de Bradbury; o mito é, em última instância, mais forte que a realidade, e o coração, mais forte que a mente. Will e Jim se revelam, e não como os garotos sórdidos, sujos e assustados d e O Senhor das Moscas mas, como criaturas feitas quase que exclusivamente de mito, um sonho de infância que se torna mais crível que a realidade nas mãos de Bradbury.

> "Tarde após tarde, eles já tinham gritado em metade dos brinquedos, derrubado garrafas de leite sujas e pratos chineses nos jogos de atirar, cheirando, escutando, observando seu caminho através da multidão de outono, pisando no chão coberto de folhas e serragem espessa."

Como eles conseguiram a grana para esses dias no parque de diversões? Muitos meninos, em situação semelhante, têm que contar suas economias e então passar por um processo agonizante de escolha; Jim e Will, ao que parece, fizeram de tudo. Entretanto, uma vez mais, tudo bem. Eles são nossos representantes na terra esquecida da infância e sua fonte

aparentemente inesgotável de dinheiro (além da sua pontaria perfeita nos pratos chineses e nas pirâmides de garrafas de leite) é aceita de boa vontade e com pouca ou nenhuma hesitação racional. Acreditamos agora, da mesma forma que já fomos capazes de acreditar que Pecos Bill escavou o Grand Canyon certo dia, quando ele voltou para casa cansado e arrastando sua pá e picareta atrás de si, em vez de carregá-las sobre o ombro. Elas estão aterrorizadas, mas essas crianças míticas têm a peculiar habilidade de aproveitar esse terror. "Os dois pararam para sentir a batida acelerada do coração um do outro", diz Bradbury.

Cooger e Dark são o mito da maldade de Bradbury, amedrontando essas crianças não como bandidos ou sequestradores de crianças ou qualquer mau sujeito realista; Cooger está mais para o Old Pew de A ilha do tesouro, a cegueira deste último trocada pelo terrível peso dos anos que foram jogados sobre ele quando o carrossel se desgovernou. Quando ele sibila para Will e Jim — "Uma... vida curta... e trissssste... para vocês dois!" —, sentimos o mesmo arrepio confortante que sentíramos quando o Black Spot foi apresentado pela primeira vez no Admiral Benbow.

Sua fuga dos emissários do parque de diversões, que vieram até a cidade à procura deles, sob o pretexto de espetáculo gratuito, torna-se o melhor resumo de Bradbury dessa infância lembrada como mito; infância que pode até ter existido em curtos intervalos, entre longos períodos de tédio e pequenas tarefas sem graça, como cortar lenha, lavar a louça, colocar o lixo para fora ou tomar conta dos irmãos ou irmãs menores (e talvez seja um dado significativo para essa concepção de infância onírica o fato de que tanto Jim quanto Will são filhos únicos).

> "Eles... esconderam-se em garagens abandonadas, esconderam-se em velhos celeiros... nas árvores mais altas em que conseguiram subir, e ficaram entediados, e o tédio era pior que o medo, então eles desceram e procuraram o Chefe de Polícia e tiveram uma boa conversa, que lhes deu vinte minutos de segurança dentro da delegacia, e Will teve a ideia de fazer um passeio pelas igrejas, e eles escalaram todas as torres da cidade e espantaram todos os pombos das torres dos sinos... Mas então, mais uma vez eles começaram a se sentir afetados pelo tédio e cansados da mesmice, e estavam quase a ponto de se entregarem ao parque de diversões para terem alguma coisa para fazer, quando, para a sorte deles, o sol se pôs."

A única frustração para as crianças oníricas de Bradbury é Charles Halloway, o pai onírico. Na personagem de Charles Halloway, encontramos atrativos que somente a fantasia, com suas intensas habilidades de criação de mito, pode nos dar. Vale a pena mencionar três pontos a respeito dele, na minha opinião.

Primeiro, Charles Halloway compreende o mito de infância que os

dois meninos estão vivendo; para todos nós que crescemos e nos separamos de nossos pais com uma ponta de amargura por sentir que eles não compreenderam nossa juventude, Bradbury nos dá o retrato do pai que achávamos que merecíamos. Pouquíssimos pais na vida real conseguiriam ter as reações dele. Seu instinto paterno parece estar alerta de uma forma sobrenatural. No começo, ele vê os meninos correndo para casa depois de verem o parque de diversões se instalando e chama o nome deles gentilmente... não fazendo mais do que isso. Também não pergunta nada a Will mais tarde, apesar de os dois meninos terem estado fora de casa até três horas da manhã. Ele não está preocupado com o fato de que eles podem ter saído para se drogar, ou assaltar velhinhas, ou transar com suas namoradas. Ele sabe que eles saíram para fazer coisas de garotos, andando pela noite, como os garotos fazem às vezes... e deixa rolar.

Em segundo lugar, Charles Halloway chega a essa compreensão de forma legitimada; ele próprio ainda está vivendo o mito. Seu pai não pode ser seu parceiro com muito sucesso, dizem os psicólogos, mas são poucos os pais, na minha opinião, que não quiseram ser amigos de seus filhos, e poucos os filhos que não quiseram ter um amigo em seus pais. Quando Charles Halloway descobre que Jim e Will pregaram degraus sob as trepadeiras de suas respectivas casas, para poder sair e voltar para seus quartos depois da hora de dormir, ele não exige que eles retirem os degraus; sua resposta é uma gargalhada de admiração e uma advertência para que os meninos só utilizem os degraus quando houver realmente necessidade. Quando Will diz em desespero a seu pai que ninguém vai acreditar neles se eles tentarem explicar o que realmente aconteceu na casa da senhorita Foley, onde o malvado sobrinho Robert (que, na verdade, é o Sr. Cooger, parecendo muito mais jovem) armou para parecer que eles tinham cometido um assalto, Halloway simplesmente responde: "Eu vou acreditar." Ele vai acreditar simplesmente porque ele é um dos meninos, e a imaginação não morreu dentro dele. Bem depois, enquanto fuçava em seus bolsos, Charles Halloway quase parece o Tom Sawyer mais velho do mundo:

> "E o pai de Will se levantou, encheu o cachimbo com fumo, remexeu nos bolsos à procura de fósforos, retirou deles uma gaita quebrada, um canivete, um isqueiro que não funcionava mais e um bloquinho de anotações, onde ele sempre quisera escrever grandes pensamentos, mas nunca o fez..."

Na verdade quase tudo, exceto um rato morto e um barbante para amarrá-lo.

Terceiro: Charles Halloway é o pai onírico, porque ele é, no fim das contas, responsável. Ele pode mudar de cabeça num piscar de olhos, pode deixar de ser uma criança para se tornar um adulto. Ele prova a sua responsabilidade em um simples ato simbólico: quando o Sr. Dark pergunta,

ele dá o seu nome.

"— Um bom-dia para o senhor!

Não, papai!, pensou Will.

O Homem Ilustrado voltou.

— Qual seu nome, senhor?, perguntou ele, sem rodeios.

Não responda!, pensou Will.

O pai de Will hesitou por um momento, tirou o charuto da boca, bateu a cinza e disse calmamente:

— Halloway. Trabalho na biblioteca. Apareça lá qualquer dia.

— Pode ter certeza, senhor Halloway. Eu irei."

... [Halloway] também estava pasmo e surpreso consigo mesmo, aceitando a surpresa, os novos propósitos, que eram metade desespero, metade serenidade, agora que a inacreditável façanha estava feita. Que ninguém pergunte por que ele deu seu nome verdadeiro; ele não teria dado nem o seu peso de verdade...

Mas não é mais provável que ele tenha dado seu verdadeiro nome porque os meninos não podiam fazê-lo? Ele precisa defendê-los — o que faz de forma admirável. E, quando os sombrios desejos de Jim o conduzem ao que parece ser a ruína total, é Halloway quem surge, primeiro destruindo a pavorosa Bruxa Velha, depois, o próprio Sr. Dark, e então entrando na briga pela vida e alma de Jim.

Algo sinistro vem por aí provavelmente não é o melhor de todos os trabalhos de Bradbury — acredito que ele sempre considerou o modelo do romance mais difícil de se trabalhar —, mas os seus motivos míticos estão tão bem adaptados à prosa onírica e semipoética de Bradbury que ele obtém maravilhoso sucesso e se torna um dos livros sobre a infância (juntamente com Ventos da Jamaica, de Hughes, A ilha do tesouro, de Stevenson, The Chocolate War [A guerra do chocolate], de Cormier, e Tsuga's Children [Filhos de Tsuga], de Thomas Williams, para citar apenas alguns) que os adultos deveriam pegar um dia desses... não apenas para dá-los a seus filhos, mas para eles mesmos entrarem em contato novamente com as perspectivas mais brilhantes e os sonhos mais negros da infância. Bradbury abre seu romance com uma citação de Yeats: "O homem está apaixonado e ama o que é efêmero." Ele acrescenta outras, mas nós talvez concordemos que o verso de Yeats é ilustrativo o suficiente... mas deixemos o próprio Bradbury dar a palavra final sobre uma das coisas em Green Town que fascinavam aquelas duas crianças oníricas, sobre as quais ele escreveu:

"E a minha lápide? Eu gostaria de pegar emprestado aquele barber-pole[88] da frente da barbearia no centro da cidade e ligá-lo, à meia-noite, se você calhasse de dar uma passada no meu túmulo

para dizer oi. E ali, o velho barber-pole seria aceso, suas fitas brilhantes se entrelaçando misteriosamente, oscilando e tornando a se enroscar a outros mistérios, para sempre. E, se você vier me visitar, deixe uma maçã para os fantasmas.

Uma maçã… ou quem sabe um rato morto e um barbante para pendurá-lo."

7

O incrível homem que encolheu, de Richard Matheson (1956), é um outro caso de romance de fantasia embrulhado como ficção científica numa década racionalista, onde até mesmo os sonhos tinham de ter alguma base na realidade — e essa rotulação equivocada do livro continua assim até hoje, por nenhuma outra razão além de que essa é a forma como os editores fazem as coisas. "Um dos mais incríveis clássicos da ficção científica de todos os tempos!", diz o anúncio na capa da recente reedição pela Berkley, ignorando o fato de que uma história na qual um homem encolhe a uma média de meio centímetro por dia, na verdade, já ultrapassou até mesmo os domínios mais longínquos da ficção científica.

Matheson, assim como Bradbury, não tem nenhum real interesse na verdadeira ficção científica. Ele nos traz aquele obrigatório monte de besteiras (a minha favorita é quando um médico se espanta diante do "incrível catabolismo" de Scott Carey) e depois as deixa pra lá. Sabemos que o processo que resulta em Carey sendo perseguido em seu próprio porão por uma aranha viúva-negra começa quando ele é atingido por uma borrifada de spray radiativo; a radioatividade interage com um inseticida que ele havia ingerido alguns dias antes. Essa dupla ação faz com que o processo de encolhimento comece. Esse é um discreto aceno à racionalidade, uma versão em pleno século XX dos pentagramas, das situações místicas e das possessões demoníacas. Para nossa sorte, Matheson, assim como Bradbury, está mais interessado no coração e na mente de Scott Carey do que em seu incrível catabolismo.

Vale notar que em O incrível homem que encolheu retornamos à velha balada da radioatividade e à ideia de que ficção de terror nos ajuda a externar simbolicamente o que quer que esteja nos atormentando. É impossível compreender O incrível homem que encolheu isolado de seu pano de fundo de testes de bombas atômicas, mísseis de longa distância, "áreas protegidas dos mísseis", e o estrôncio 90 no leite. Se o observarmos sob este prisma, o romance de Matheson (seu segundo livro a ser publicado, segundo John Brosnan e John Clute, que colaboraram no verbete referente a Matheson na Enciclopédia de Ficção Científica, citando Eu sou a lenda como o primeiro; acho que eles se esqueceram de um romance

anterior de Matheson, uma história de guerra chamada The Beardless Warriors [Os guerreiros sem barba]) não é mais ficção científica do que aqueles filmes de insetos gigantes, como Começo do fim e Fúria de uma região perdida. Mas Matheson, em O incrível homem que encolheu, está nos apresentando mais do que pesadelos radioativos; só o título do romance de Matheson já sugere pesadelos de natureza mais freudiana. Com relação a The Body Snatchers, podemos nos lembrar de Richard Gid Powers dizendo que a vitória de Miles Bennel sobre os brotos é um resultado direto da resistência de Miles contra a despersonalização, seu individualismo selvagem e sua defesa dos valores americanos mais tradicionais. Essas mesmas coisas podem ser ditas sobre o romance de Matheson,[89] com uma variação importante. Parece-me que enquanto Powers está certo em sugerir que The Body Snatchers em grande parte fala da despersonalização, e até mesmo da aniquilação da personalidade livre em nossa sociedade, O incrível homem que encolheu é uma história sobre a perda de poder da personalidade livre e sua crescente impotência em um mundo cada vez mais controlado pelas máquinas, burocracia e por uma balança do terror, onde as futuras guerras são planejadas tendo sempre em vista uma "taxa aceitável de mortalidade". Em Scott Carey, vemos um dos símbolos mais inspirados e originais já criados dessa desvalorização moderna da moeda humana. Carey filosofa em um certo momento que não é ele que está encolhendo, em vez disso, o mundo é que está crescendo. Mas, visto de qualquer uma das formas — desvalorização do indivíduo ou inchaço do ambiente — o resultado é o mesmo: à medida que Scott encolhe, ele retém sua individualidade, mas gradualmente perde, de qualquer maneira, mais e mais o controle sobre o seu mundo. Da mesma forma que Finney, Matheson vê sua obra como "só uma história", e uma com a qual ele já nem se sente mais tão ligado. Seus comentários:

"Comecei a trabalhar no livro em 1955. Foi o único livro que escrevi no leste — com exceção de um romance que escrevi quando tinha 16 anos e morava no Brooklyn. As coisas não estavam indo bem aqui na Califórnia, e achei que seria uma boa ideia estar de volta ao leste e próximo aos editores, para o bem da minha carreira; tinha desistido da ideia de trabalhar com cinema. Na verdade, não havia nada de racional na mudança. Simplesmente estava saturado do litoral e convenci a mim mesmo a retornar ao leste. Minha família estava lá. Meu irmão tinha negócios por lá e eu sabia que poderia arranjar algum trabalho para viver se não conseguisse vender nada do que escrevesse.[90] E lá fomos nós. Estávamos morando em uma casa alugada em Sound Beach, Long Island, quando escrevi o livro. Tive a ideia muito antes, enquanto assistia a um filme em um cinema em Redondo Beach. Era uma comédia boba, com Ray Milland, Jane Wyman e Aldo Ray e, numa cena em particular, Ray Milland, ao sair correndo do apartamento de Jane, coloca o chapéu de Aldo Ray por engano, e ele afunda em sua cabeça até as orelhas. Alguma coisa dentro de mim perguntou: O que aconteceria se um homem colocasse um chapéu que ele

sabia ser seu e a mesma coisa acontecesse? E foi assim que surgiu a ideia.

"O romance inteiro foi escrito no porão da casa alugada em Long Island e fiz uma coisa inteligente ali. Não alterei nada no porão. Havia lá embaixo uma cadeira de balanço e, toda manhã, eu descia ao porão com o meu bloco e meu lápis e começava a imaginar o que iria acontecer ao meu herói naquele dia.[91] Não precisava tomar notas ou manter o ambiente na minha cabeça. Eu tinha tudo ali, intacto. Quando fizeram o filme, foi intrigante ver o porão montado, porque ele me lembrava muito o porão em Sound Beach, e tive uma agradável e momentânea sensação de déjà vu.

"Levei em torno de dois meses e meio para escrever o romance. Originalmente, utilizei a mesma estrutura do filme, começando com o início do processo de encolhimento. Isso não funcionou, porque demorava muito para chegar na 'parte boa'. Então, reestruturei a história, de forma a conduzir o leitor ao porão imediatamente. Recentemente, quando achei que eles fossem fazer um remake do filme e pensei que fossem querer que eu fizesse o roteiro, decidi que iria reverter a estrutura original, porque, no [filme], como em meu manuscrito original, 'a parte boa' leva um tempo para acontecer. Mas decidiram transformá-lo em uma comédia com Lily Tomlin, e que eu não ia escrevê-lo mesmo. John Landis é quem iria dirigi-lo naquela época, e ele queria todo o pessoal da ficção e da fantasia lá para fazer pontas no filme. Ele queria que eu fizesse o papel de um farmacêutico que... não queria dar uma receita a Lily Tomlin, que está tão pequena naquele momento que está sentada no ombro de um gorila inteligente (o que dá uma ideia de como eles modificaram o argumento original). Eu me neguei. Na verdade, o começo do roteiro é quase igual ao meu original, a ponto de reproduzir até os diálogos. Depois, desvia-se enormemente...

"Não acredito que o livro tenha qualquer significado para mim hoje em dia. Nenhuma das minhas obras mais antigas tem. Acho que, se tivesse que escolher, preferiria Eu sou a lenda, mas os dois estão muito distantes de mim para significar alguma coisa em especial... Mas mesmo assim, não modificaria nada em O incrível homem que encolheu. Ele é uma parte da minha história. Não tenho nenhum motivo para modificá-lo, apenas para olhar para ele sem muito interesse e ficar feliz com qualquer repercussão que tenha gerado. Acabei de ler a primeira história que consegui vender, um dia desses — 'Born of Man and Woman' —, e não consegui me relacionar à história de modo algum. Eu me lembro de ter escrito algumas frases, mas é como se outra pessoa a tivesse escrito. Tenho certeza de que você se sente da mesma maneira com relação às primeiras coisas que você escreveu.[92]

"O incrível homem que encolheu só teve uma edição de capa dura recentemente. Até então, ele só tinha saído em brochura... Na verdade, Eu sou a lenda é muito mais ficção científica do que O incrível homem que encolheu. Pesquisei bastante para escrevê-lo. A ciência em O incrível

homem que encolheu é exclusivamente besteirol. Bem, fiz alguma pesquisa por aí e algumas leituras, mas eu mal tinha uma explicação racional para o encolhimento de Scott Carey. E estremecia diariamente... ao pensar que eu o fazia encolher meio centímetro por dia, ao invés de em proporções geométricas, e que o fazia se preocupar com quedas de alturas, quando isso não o machucaria. Bem, que se dane. Não teria escrito 'Born of Man and Woman' alguns anos depois, se tivesse pensado na sua falta de lógica. Que diferença faz isso, afinal?

"Como eu disse anteriormente, gostei de ter escrito o livro... porque eu era como o biógrafo de Scott Carey, observando-o todos os dias, enquanto ele fazia sua volta em torno do porão. Comi um pedaço de bolo junto com o café, nos primeiros dias de escrita do livro, deixei-o sobre a mesa e logo ele havia se tornado parte da história. Penso que alguns dos incidentes durante o período de encolhimento são realmente muito bons — o homem que dá uma carona a ele, o anão, os meninos o perseguindo, a deterioração do relacionamento em seu casamento."

É fácil fazer um resumo de O incrível homem que encolheu se nós o considerarmos da forma linear que Matheson sugere. Depois de levar uma borrifada de uma nuvem de spray radiativo, Carey começa a perder meio centímetro por dia, ou quase 30 centímetros por estação do ano. Matheson sugere esse traço de conveniência, mas também sugere que isso não importa, desde que percebamos que o livro não é uma verdadeira ficção científica, e que não sustenta nenhuma semelhança com contos e romances escritos por autores como Arthur C. Clarke, Isaac Asimov ou Larry Niven. Não é exatamente sensato o fato de as crianças no conto de C. S. Lewis serem capazes de chegar a um outro mundo através do armário de seu quarto, também. Mas é exatamente isso o que acontece nas histórias de Nárnia. Não é nos aspectos científicos do encolhimento que nós estamos interessados, e o padrão "três centímetros e meio por semana" pelo menos nos deixa criar uma régua mental para Scott Carey.

As aventuras de Scott nos são apresentadas em flashbacks, à medida que ele vai encolhendo; a ação principal acontece durante o que Scott acredita ser a sua última semana de vida, quando ele passará de três centímetros e meio para o nada. Ele ficou preso no porão quando tentava escapar de seu próprio gatinho de estimação e de um pardal do jardim. Há algo de particularmente arrepiante no duelo desesperado de Scott com o bichano; alguém aí tem a menor dúvida sobre o que aconteceria se nós fôssemos repentinamente reduzidos, por algum encanto maligno, a uma altura de 17 centímetros e o nosso gatinho aconchegado junto ao fogo acordasse e nos visse andando pelo chão? Gatos, aqueles amorais pistoleiros do mundo animal, são, talvez, os mais pavorosos mamíferos do mundo. Eu não gostaria de estar frente a um deles numa situação como essa.

Talvez, acima de qualquer outra coisa, Matheson prima pela sua descrição de um homem sozinho, travando uma luta desesperada contra uma força, ou forças, maior que ele mesmo. Eis a conclusão da batalha de

Scott com o pássaro que o joga para dentro da sua prisão no porão:

> "Ele ficou de pé, jogando mais neve na direção do pássaro, vendo a neve se espatifar no bico negro e cintilante. O pássaro bateu as asas em resposta. Scott virou-se e lutou para dar alguns passos à frente, e então o pássaro estava em cima dele novamente, as asas molhadas batendo na sua cabeça. Ele o estapeou desajeitadamente, e sentiu suas mãos atingirem a lateral ossuda de seu bico. Ele voou mais uma vez...
>
> Até que, finalmente, gelado e ensopado, ele recostou na janela do porão, atirando neve contra o pássaro, numa esperança desesperada de que este desistisse e ele não precisasse se jogar no cárcere do porão.
>
> Mas o pássaro continuou se aproximando, mergulhando na sua direção, suspenso no ar diante dele, o som de suas asas como o de lençóis molhados batendo sob uma forte ventania. Repentinamente, o bico pontiagudo estava martelando a sua cabeça, lascando a pele, fazendo-o ir de encontro às paredes externas da casa... Ele pegou um pouco de neve e atirou contra o pássaro, errando o alvo. As asas ainda estavam batendo no seu rosto; o bico feriu sua face mais uma vez.
>
> Com um grito sufocado, Scott deu uma volta com o corpo e saltou para o espaço aberto. Arrastou-se através dele, atordoado. O pássaro saltitante o empurrou para o porão."

Quando o pássaro empurra Scott para o porão, o homem está com 24,5 centímetros de altura. Matheson deixou claro que o romance é, em grande parte, uma simples comparação do microcosmo com o macrocosmo, e as sete semanas de seu herói nesse mundo em menor escala são uma minúscula experiência que imita exatamente aquilo pelo qual ele já havia passado no mundo em maior escala. Quando ele cai dentro do porão, torna-se o rei; é capaz de exercer seu próprio poder humano sobre o ambiente, sem maiores problemas. Mas, à medida que ele continua a encolher, seu poder começa a diminuir mais uma vez... e surge seu Nêmesis.

> "A aranha correu na direção dele pela areia cheia de sombras, arrastando-se desenfreadamente sobre suas pernas como hastes, seu corpo era um ovo gigante e lustroso, que tremia de modo sombrio quando ela disparava nos montes sob o ar parado, suas pegadas, um sem-número de marcas na areia... a aranha estava se aproximando dele, seu corpo oval pulsante empoleirado sobre pernas ligeiras — um ovo cuja gema boiava em veneno mortal. Ele correu, ofegante, o terror correndo em suas veias."

Na perspectiva de Matheson, macrocosmo e microcosmo são termos, em última instância, intercambiáveis, e todos os problemas que Scott atravessa em seu processo de encolhimento ficam simbolizados na aranha viúva-negra, que também compartiha o mundo do porão com Scott. Quando Scott descobre a única coisa em sua vida que não encolheu, sua capacidade de pensar e planejar, descobre também uma fonte de poder que é imutável, não importando o tamanho do cosmo no qual venha a existir. A fuga de um porão, que Matheson consegue transformar em algo tão estranho e assustador quanto qualquer mundo alienígena, é seguida pela surpreendente descoberta final de que, "para a natureza, não há zero possível", e que há um lugar onde o macrocosmo e o microcosmo, finalmente, se encontram.

O incrível homem que encolheu pode ser lido de forma tão simples quanto uma grande história de aventuras — certamente integra aquela seleção que indiquei às pessoas, invejando o fato de elas estarem lendo-as pela primeira vez (outras seriam A echarpe, de Bloch, O Hobbit, de Tolkien, e Feral [Feroz], de Berton Rouché). Mas há mais coisas acontecendo no romance de Matheson do que simplesmente a aventura, uma espécie surreal de No limite para gente pequena. Em um nível mais reflexivo, é um romance curto que lida de uma forma instigante com conceitos de poder — poder perdido e poder encontrado.

Deixe-me parar de falar do livro de Matheson um pouco — assim como Douglas MacArthur, eu irei retornar — e fazer a seguinte corajosa afirmação: toda ficção de fantasia lida essencialmente com o conceito de poder; a grande ficção de fantasia lida com personagens que o encontraram a grande custo ou o perderam tragicamente; a ficção de fantasia medíocre lida com pessoas que têm poder e nunca o perdem, simplesmente o controlam. A ficção de fantasia medíocre geralmente faz gosto para pessoas que percebem uma falta decisiva de poder em suas vidas pessoais e tomam uma dose dele lendo histórias de bárbaros musculosos, cujo extraordinário talento nas lutas só é superado pelo seu extraordinário talento na cama; nessas histórias, podemos encontrar um herói de dois metros de altura lutando para subir as escadarias de algum templo em ruínas, uma espada reluzente em uma das mãos e uma bela donzela em trajes minúsculos, apoiando-se em seu braço livre.

Esse tipo de ficção, geralmente chamada de "capa e espada" pelos fãs, não é fantasia no seu nível mais baixo, mas, ainda assim, dá aquela sensação de mau gosto; é, em sua maioria, sobre Caras Durões vestindo roupas de pele de animais selvagens e proibida para menores de 12 anos (e com a arte da capa assinada por Jeff Jones, muito provavelmente). Os romances e os contos de capa e espada são histórias de poder para os desprovidos de poder. O sujeitinho que teme ser abordado por aqueles delinquentes que rondam seu ponto de ônibus pode ir para casa à noite e imaginar-se empunhando uma espada, tendo perdido milagrosamente sua pança, seus músculos flácidos transformados por encanto naqueles "músculos de aço", que têm sido louvados e desenhados nos gibis dos últimos cinquenta anos.

O único escritor que realmente teve sucesso com esse tipo de material foi Robert E. Howard, um gênio peculiar que viveu e morreu no interior do Texas (Howard cometeu suicídio quando sua mãe entrou em coma, na fase terminal de sua doença, aparentemente incapaz de encarar a vida sem ela). Howard superou as limitações de seu material pueril através da fúria e da força de sua escrita e de sua imaginação, cujo poder ia além dos sonhos de poder mais loucos de Conan, seu herói. Nos seus melhores trabalhos, a escrita de Howard parece tão altamente carregada de energia que quase solta fagulhas. Histórias como "People of the Black Circle" (O povo do círculo negro) brilham com a luz selvagem e bravia da sua delirante intensidade. No seu auge, Howard foi o Thomas Wolfe da fantasia, e grande parte das histórias de Conan parece quase transbordar das páginas querendo sair. Apesar disto, o restante da sua obra foi ou indigno de nota ou medíocre... Essa última palavra vai ferir e encolerizar sua legião de fãs, mas não acredito que outra palavra seja mais adequada. Robert Bloch, um dos contemporâneos de Howard, sugeriu em sua primeira carta a Weird Tales que mesmo Conan não era lá essas coisas. A ideia de Bloch era que Conan devesse ser banido para a escuridão do espaço, onde ele poderia utilizar a sua espada para cortar bonequinhas de papel. Desnecessário dizer que essa sugestão não teve uma boa repercussão entre a horda de fãs de Conan; eles provavelmente teriam linchado o pobre Bob Bloch no ato, caso tivessem esbarrado nele lá em Milwaukee.

Abaixo até mesmo das histórias de capa e espada existem os super-heróis que povoam as revistas em quadrinhos dos dois únicos gigantes remanescentes desse gênero — apesar de "gigantes" ser um termo quase muito forte. De acordo com uma pesquisa publicada em uma edição de 1978 da revista Creepy, da Warren, o público leitor das histórias em quadrinhos entrou no que pode ser um caminho irreversível. Essas personagens (tradicionalmente chamadas de "heróis de ceroulas" pelos artistas que os desenham) são invencíveis. O sangue nunca jorra de seus corpos mágicos; eles são capazes de trazer para a justiça vilões coloridos, como Lex Luthor e o Sandman, sem nunca terem de tirar suas máscaras ou testemunhar contra eles diante do júri; às vezes ficam por baixo, mas nunca perdem.[93]

Do outro lado da moeda estão os personagens da fantasia que são ou desprovidos de poder e descobrem o poder dentro deles (como Thomas Covenant descobre na marcante trilogia de Stephen Donaldson, Thomas Covenant the Unbeliever [Thomas Convenant, o incrédulo], ou como Frodo no épico dos Anéis de Tolkien) ou que perdem o poder e depois o encontram novamente, assim como Scott Carey em O incrível homem que encolheu.

A ficção de terror, como foi dito anteriormente, é uma pequena área circular dentro do círculo mais amplo da fantasia, e o que é a ficção de fantasia senão histórias de magia? E o que são histórias de magia, além de histórias de poder? Uma palavra quase define a outra, poder é magia; poder

é potência. O oposto de potência é impotência, e impotência é a perda de magia. Não há impotência nas histórias do gênero capa e espada, nem nas histórias do Batman, Super-Homem e Capitão Marvel, que lemos quando crianças e depois — espera-se — abandonamos, para nos voltar a uma literatura mais desafiadora e às perspectivas mais amplas do que realmente seja a experiência da vida. O grande tema da ficção de fantasia não é sustentar a magia e controlá-la (se fosse assim, Sauron, e não Frodo, teria sido o herói do ciclo dos Anéis de Tolkien); é — ou assim me parece — encontrar a magia e descobrir como ela funciona.

E retornando ao romance de Matheson, encolher em si é um conceito estranhamente interessante, não é? Toneladas de simbolismos vêm imediatamente à mente, a maioria deles girando em torno dessa coisa da potência e impotência... sexual ou não. No livro de Matheson, o encolhimento é muito importante, porque Scott Carey começa a conceber tamanho como poder, tamanho como potência... tamanho como magia. Quando ele começa a encolher, começa a perder todos os três — ou assim ele pensa, até que sua percepção das coisas muda. Sua reação à perda de poder, potência e magia é, na maioria das vezes, uma raiva cega, desesperada:

> — O que você acha que eu vou fazer? — ele explode. — Continuar permitindo que eles brinquem comigo? Oh, você não estava lá, você não viu. São como crianças com um brinquedo novo. Um homem que encolheu. Deus, Todo-Poderoso, um homem que encolheu! Isso faz os malditos olhos deles brilhar...

Da mesma forma que os constantes gritos de "Diabos!" de Thomas Covenant, na trilogia de Donaldson, a raiva de Scott não esconde a sua impotência, mas a evidencia, e é a fúria de Scott que em grande parte faz dele uma personagem tão interessante e verossímil. Ele não é o Conan ou o Super-Homem (Scott sangra bastante antes de escapar da sua prisão no porão e, na medida em que o vemos ficar cada vez mais obcecado com a tarefa de tentar escapar, suspeitamos, às vezes, que ele está mais que um pouco maluco) ou Dr. Savage. Scott nem sempre sabe o que fazer. Está frequentemente dando com os burros n'água e, quando isso acontece, ele tem o que a maioria de nós provavelmente teria sob tais circunstâncias: — o equivalente adulto de um acesso de pirraça.

Na verdade, se levarmos em conta o encolhimento de Scott como um símbolo para qualquer doença incurável (e o progresso de qualquer doença incurável impõe um tipo de perda de poder que é análogo ao encolhimento), vemos um padrão que os psicólogos definiriam da mesma forma que Matheson o fez... mas essa definição só veio anos depois. Scott faz um trajeto da descrença à raiva, à depressão e até a aceitação final, quase exatamente assim. Da mesma forma que ocorre com os pacientes de câncer, o truque final parece ser aceitar o inevitável, talvez para encontrar

novas linhas de poder que os conduza de volta à magia. No caso de Scott, e no caso de muitos pacientes terminais, o último sinal exteriorizado disso é uma aceitação do inevitável, seguida de uma espécie de euforia.

Podemos entender a decisão de Matheson de utilizar flashbacks no intuito de chegar à "parte boa" mais cedo, mas ficamos imaginando o que poderia ter acontecido se ele tivesse nos apresentado a história linearmente. Vemos a perda de poder de Scott em vários episódios, largamente espaçados: ele é perseguido por adolescentes uma vez — eles pensaram, e por que não pensariam, que ele era um garotinho — e, numa outra situação, ele pega uma carona com um cara que vem a ser um homossexual. Começa a sentir um profundo desrespeito por parte de sua filha Beth, em parte em função da ideia de que "quem tem o poder tem o direito", que funciona sem obstáculos, e poderosamente, mesmo nas relações pai e filho mais iluminadas (poderíamos também dizer que quem tem o poder tem a potência... ou quem tem o poder tem a magia), mas talvez principalmente porque o encolhimento constante de seu pai faz com que Beth tenha que estar o tempo todo reestruturando seus sentimentos em relação a ele, que acaba indo morar em uma casa de bonecas, antes da queda no porão. Podemos até mesmo visualizar Beth, que não compreende o que está realmente acontecendo, convidando as amigas num dia chuvoso para brincar com o pai dela.

Contudo, os problemas mais dolorosos de Scott são com sua esposa, Lou. São problemas tanto pessoais quanto sexuais, e acredito que a maioria dos homens, mesmo nos dias de hoje, tende a identificar a magia mais fortemente com potência sexual. Uma mulher pode não querer, mas consegue; um homem pode querer e descobrir que não vai conseguir. É brabo. E quando Scott atinge a altura de 1,20 metro, ele chega em casa de volta do hospital onde estivera se submetendo a testes e encara uma situação em que a perda da magia sexual se torna evidente:

> "Louise olhou para baixo, sorrindo. — Você está tão bonitinho e limpinho — disse ela.
>
> Não eram nem as palavras nem o olhar em seu rosto, mas de repente ele teve uma terrível consciência do seu tamanho. Lábios contorcendo-se em uma sombra de sorriso, ele caminhou até o sofá e sentou-se ao lado dela, instantaneamente arrependido de tê-lo feito.
>
> Ela fungou. — Huuummm, você está cheiroso — disse ela...
>
> — E você está bonita — disse ele. — Linda.
>
> — Linda! — ela zombou. — Até parece.
>
> Ele se inclinou abruptamente e beijou o pescoço dela. Ela ergueu a mão esquerda e apertou a bochecha dele devagar.
>
> — Tão gostosa e macia — murmurou ela.
>
> Ele engoliu em seco... ela estava mesmo falando como se ele fosse um garotinho?

E alguns instantes depois:

Ele deixou o ar sair lentamente pelas suas narinas.

— Eu acho que... seria bastante grotesco... Seria como...

— Querido, por favor. — Ela não ia deixar que ele concluísse. — Você está tornando as coisas piores do que já são.

— Olhe para mim — disse ele. — Quanto pior ainda pode ficar?"

Mais tarde, em um outro flashback, vemos Scott como um voyeur, espiando a babá que Louise contratara para tomar conta de Beth. Em uma sequência de cenas tragicômicas, Scott transforma a babá gorducha numa espécie de deusa de sonhos molhados. Ao fazer esse retorno à impotência do início da adolescência, Matheson é capaz de nos mostrar o quanto Scott perdeu a magia sexual.

Mas, em um parque de diversões, algumas semanas depois — Scott está com 45 centímetros nesse momento —, ele encontra Clarice, uma anã de um show de circo. E, nesse encontro com Clarice, temos a mais clara indicação da crença de Matheson em que a magia perdida pode ser novamente encontrada; que a magia existe em muitos níveis, e dessa forma se torna a força unificadora que faz com que macrocosmo e microcosmo se tornem a mesma coisa. Quando ele encontra Clarice pela primeira vez, Scott está um pouquinho mais alto que ela, e no seu trailer, ele descobre um mundo novamente em perspectiva. É um ambiente onde ele pode reafirmar seu poder:

> Sua respiração parou. Esse era o mundo dele, seu mundo sem tirar nem pôr — cadeiras e um sofá onde ele poderia sentar sem ser engolido; mesas ao lado das quais ele podia ficar e alcançar em altura, em vez de passar por baixo; luminárias que ele podia acender e apagar, e não ficar furtivamente sob suas sombras, como se fossem árvores.

E ele também — quase desnecessário dizer — redescobre com Clarice a magia sexual, em um episódio que é, ao mesmo tempo, patético e tocante. Sabemos que ele vai perder essa magia, encolhendo até que Clarice também pareça um gigante para ele, e, enquanto esses episódios são de alguma forma abrandados pela forma de flashback, a questão, entretanto, é levantada: o que pode ser encontrado uma vez, pode ser encontrado outra, e o incidente com Clarice justifica de forma mais clara o final esquisito, mas estranhamente poderoso, do romance: "... ele pensou: se a natureza existe em níveis infinitos, talvez o mesmo aconteça com a inteligência...

Scott Carey entrou correndo neste novo mundo, explorando-o."

Não, esperamos com devoção, para ser comido pela primeira lesma de jardim ou ameba que cruzasse o caminho dele.

Na versão para o cinema, que também foi escrita por Matheson, a última fala de Scott é um triunfante "Eu ainda existo", acompanhado por imagens da explosão de nebulosas e galáxias. Perguntei a ele se isso tinha alguma conotação religiosa, ou talvez refletisse um interesse anterior na vida após a morte (tema que ganhou mais e mais importância no trabalho posterior de Matheson; confira Hell House [Casa infernal] e What Dreams May Come [O que está por vir]). O comentário de Matheson: "O 'Eu ainda existo' de Scott Carey, na minha opinião, somente implicava um contínuo entre o macroscópico e o microscópico, não entre a vida e a vida após a morte. O interessante é que eu estava a ponto de fazer uma nova versão de Viagem fantástica, que a Columbia deve estar filmando agora. Não pude me envolver nesse projeto, porque era técnico demais e eu naquela época preferi me concentrar em questões de fundo moral e ético, mas ele era uma pequena continuação do fim de O incrível homem que encolheu — adentrando o mundo microscópico, com um cajado e uma arma."

No geral, podemos dizer que O incrível homem que encolheu é a clássica história de sobrevivência; existe, na verdade, apenas uma personagem, e as questões são elementares: alimentação, abrigo, sobrevivência, destruição do Nêmesis (a força Dionisíaca no mundo praticamente Apolíneo do porão de Scott). Não é de forma alguma um livro tremendamente sexual, mas o sexo pelo menos é tratado em um nível mais reflexivo do que aquele "vapt-vupt-obrigado-madame", que era o mais comum naqueles livros dos anos 1950. Matheson foi uma figura pioneira e importante na luta pelo direito dos escritores de ficção científica e fantasia de lidar com os problemas sexuais de uma forma sensível e realística; outros envolvidos na mesma luta (e foi uma luta) incluíam Philip José Farmer, Harlan Ellison e, talvez, mais importante que todos, Theodore Sturgeon. Hoje seria difícil de acreditar no furor causado pelas últimas páginas de Some of Your Blood (Um pouco do teu sangue), de Sturgeon, quando se revela como o Vampiro estava obtendo seu suprimento de sangue ("É lua cheia", escreve ele, de forma ao mesmo tempo sensual e apavorante, à sua namorada, no último parágrafo do livro, "e eu gostaria de ter um pouco do teu sangue"), mas o fato é que houve um furor. Poderíamos desejar que Matheson tivesse lidado com o aspecto sexual de forma um pouco menos solene, mas à luz daquela época, acredito que devemos louvar o fato de ele ter lidado com o aspecto sexual de qualquer forma.

E como fábula sobre perda e recuperação do poder, O incrível homem que encolheu situa-se entre as melhores fantasias do período que estamos discutindo. E não gostaria de deixá-los com a sensação de que estou falando aqui apenas de poder sexual e potência sexual. Há alguns críticos chatos — freudianos de meia-tigela, em sua maioria — que querem relacionar toda a ficção de terror e fantasia ao sexo; uma explicação para o

final de O incrível homem que encolheu, que escutei numa festa no outono de 1978 — não vou mencionar o nome da mulher a quem pertencia essa teoria, mas, se você lê ficção científica, vai saber quem ela é —, que talvez valha a pena reproduzir, já que entramos no assunto. Em termos simbólicos, disse a mulher, aranhas representam a vagina. Scott finalmente mata seu Nêmesis, a viúva-negra (a mais vaginal das aranhas), empalando-a com um grampo (o símbolo fálico, sacaram, sacaram?). Assim, continuou a crítica, após falhar no sexo com sua esposa, e voltando a ter sucesso com Clarice, a anã do parque de diversões, para depois perdê-la, Scott simbolicamente mata seu próprio instinto sexual, empalando a aranha. Esse é o último ato sexual dele antes de escapar do porão para obter uma liberdade maior.

Tudo isso é uma besteira bem-intencionada, mas uma besteira é uma besteira, e nunca vai ser confundida com o molho secreto do McDonald's. Eu a desenterrei apenas para dizer que foi sob esse tipo de besteira que um grande número de escritores de terror e fantasia teve que trabalhar... a maioria dessas bobagens foi escrita por pessoas que acreditam, secreta ou abertamente, que o escritor de terror deve sofrer de loucura em um menor ou maior grau. Mais profundamente, a visão desses sujeitos é que os livros desse tipo de escritor são manchas de Rorschach que irão acabar revelando as fixações orais, anais ou genitais do autor. Escrevendo sobre a reação amplamente escarnecedora que Love and Death in the American Novel (Vida e morte no romance americano) recebeu quando foi publicado em 1960, Wilfrid Sheed acrescenta: "As interpretações freudianas [são] sempre brindadas por gargalhadas." Isso não é lá tão ruim, se você se lembrar que até mesmo os escritores mais sóbrios são tidos como um pouco estranhos pelos vizinhos... mas o romancista de terror vai ter sempre que encarar o que eu chamo de as perguntas do divã, acredito. E a maioria de nós é perfeitamente normal. He, he, he.

Deixando o blablablá freudiano de lado, O incrível homem que encolheu pode ser encarado apenas como uma boa história que calha de lidar com questões da política de poder interior... ou, se você preferir (e eu prefiro), a política da magia interior. E o fato de Scott matar a aranha visa nos mostrar que a magia não depende do tamanho, mas da mente e do coração. E se ele está num posto mais alto que a maioria dos outros livros do gênero (pequeno trocadilho intencional), e muito acima de outros livros em que pessoas minúsculas travam batalhas contra besouros, louva-deuses, e coisas do gênero (ocorre-me Cold War in a Country Garden [Guerra fria num jardim], de Lindsay Gutteridge), é porque Matheson acomoda sua história em termos bastante íntimos e firmes — e porque ele é, em última instância, bastante persuasivo.[94]

Não seria justo iniciar uma discussão sobre o romance de terror moderno, mesmo uma tão breve quanto essa, sem mencionar dois jovens escritores ingleses, Ramsey Campbell e James Herbert. Eles fazem parte de toda uma geração inglesa de escritores de fantasia, que parece estar revitalizando o gênero por fertilização cruzada, da mesma forma que os poetas britânicos ajudaram a revitalizar a poesia americana no começo da década de 1960. Além de Campbell e Herbert, os dois que são talvez mais conhecidos por aqui, há Robert Aickman (que não poderia chegar a ser chamado de um jovem turco — mas já que livros como Cold Hand in Mine [Mão gélida na minha] trouxeram-no até um público americano mais amplo, parece justo o bastante classificá-lo como parte integrante da nova onda britânica), Nick Sharman, Thomas Tessier — um americano que vive em Londres e que recentemente publicou um romance chamado The Nightwalker (O andarilho noturno), talvez o melhor romance de lobisomem dos últimos vinte anos, e um punhado de outros.

Como apontou Paul Theroux — um outro americano expatriado vivendo em Londres —, há alguma coisa de peculiarmente inglês no que diz respeito a histórias de terror (talvez particularmente naquelas que lidam com o arquétipo do Fantasma). Theroux, que escreveu sua própria e contida história de terror, The Black House (A casa negra), prefere as histórias polidas, mas assustadoras, de M. R. James, e que parecem sintetizar tudo o que há de melhor na história de terror britânica clássica. Ramsey Campbell e James Herbert são os dois modernistas, e como essa família é realmente muito pequena, não dá para evitar uma certa semelhança, mesmo entre primos de terceiro grau, e parece-me que estes dois homens, que estão a quilômetros de distância em termos de estilo, pontos de vista e métodos de ataque, estão fazendo coisas empolgantes e dignas de nota.

Campbell, natural de Liverpool ("Você fala igualzinho a um dos Beatles", comenta maravilhada uma mulher diante de um escritor de Liverpool, no novo romance de Campbell, The Parasite [O parasita]), tem um estilo de prosa frio, quase gélido, e sua perspectiva sobre a Liverpool nativa é sempre um pouco não convencional, um pouco inquietante. Nos romances e contos de Campbell, tem-se a impressão de estar vendo o mundo através de uma nuvem fina e instável de uma viagem de LSD quase no final... ou apenas começando. A polidez de sua escrita e suas frases e imagens jeitosas fazem com que se pareça a Joyce Carol Oates do gênero (e, assim como Oates, ele é prolífico, produzindo bons contos, romances e ensaios, numa velocidade espantosa), e também há alguma coisa oatesiana na forma como as suas personagens veem o mundo — como alguém que está viajando numa dose moderada de LSD, há algo arrepiante e levemente esquizofrênico na forma como as suas personagens veem as coisas... e nas coisas que elas veem. Essas são as percepções de Rose enquanto ela faz compras em uma loja de departamentos de Liverpool, em The Parasite:

"Um grupo de garotinhos a viu passar, seus olhos como que

> pintados em suas órbitas. No primeiro piso, mãos vermelhas, amarelas e cor-de-rosa tentaram pegá-la nos balcões das luvas. Rostos cegos cor de malva pendiam de pescoços longos como braços; perucas acomodadas em suas cabeças.
>
> (...) O careca ainda a estava encarando. Sua cabeça, que parecia empoleirada no alto de uma estante de livros, brilhava como plástico sob luzes fluorescentes. Seus olhos eram claros, rasos e inexpressivos como vidro; ela pensou numa cabeça de manequim, sem a peruca. Quando uma língua gorda e rosada saiu de entre os lábios dele, era como se uma cabeça de plástico tivesse ganhado vida."

Bom. Mas estranho; tão exclusivamente Campbell que poderia ser patenteado. Não se encontram bons romances de terror a três por quatro — de forma alguma —, mas, por outro lado, nunca parece ter havido uma falta total deles. E com isso quero dizer que você pode contar com um bom romance de terror e/ou sobrenatural (ou pelo menos um bem interessante) mais ou menos todo ano — e poderíamos dizer o mesmo em relação aos filmes de terror. Um bom ano pode produzir até três, em meio à pilha de edições em brochura sobre crianças paranormais cheias de ódio, candidatos à presidência infernais e um sem-número de baboseiras em edições de capa dura, como o recente Virgin (Virgem), de James Petersen. Mas, paradoxalmente ou não, bons escritores de terror são muito raros... e Campbell é mais que só bom.

Essa é uma das razões pelas quais os fãs do gênero irão saudar The Parasite com tanto prazer e alívio; é ainda melhor que seu primeiro romance, do qual eu gostaria de tratar brevemente aqui. Campbell vem produzindo seus próprios contos de terror patenteados já faz alguns anos (assim como Bradbury e Robert Bloch, a Arkham House publicou o primeiro livro de Ramsey Campbell, The Inhabitant of the Lake [O habitante do lago], um clone de Lovecraft). Ele tem inúmeros livros de contos, o melhor deles sendo provavelmente The Height of the Scream (A altura do grito). Um conto que você não vai encontrar neste livro, infelizmente, é "The Companion" (O acompanhante), no qual um homem solitário que, em suas férias, viaja em busca de diversão, encontra um horror que não tenho capacidade de descrever, quando adentra um túnel dentro de um Trem Fantasma. "The Companion" deve ser a melhor história de terror escrita em inglês nos últimos trinta anos; está, com certeza, entre a meia dúzia, mais ou menos, que ainda estará sendo editada e lida amplamente daqui a cem anos. Campbell é letrado em um campo que tem atraído muitos intelectuais de histórias em quadrinhos, move-se tranquilamente dentro de um gênero onde muitos escritores — eu inclusive — tendem a cair num melodrama descarado, é fluente em um campo em que muitos dos melhores praticantes frequentemente tornam-se vítimas dos jargões e das "regras"

estúpidas da escrita da fantasia.

Entretanto, nem todos os bons contistas desse gênero são capazes de fazer a ponte para o romance (Poe tentou em A narrativa de A. Gordon Pym e obteve relativo sucesso; Lovecraft falhou duas vezes, com O caso de Charles Dexter Ward e o bem mais interessante Nas montanhas da loucura, cujo enredo é bem ao estilo de Pym). Campbell fez essa ponte quase sem esforço, com um romance tão bom quanto seu título era inadequado: The Doll Who Ate His Mother (O boneco que devorou sua mãe). O livro foi publicado sem absolutamente nenhum alarde em 1977, em capa dura, e um ano mais tarde, com uma falta de divulgação ainda maior, em brochura... um desses casos que fazem um escritor pensar se os editores não praticam seu próprio vodu, escolhendo certos livros para serem massacrados ritualisticamente no mercado.

Bem, deixa isso pra lá. Com relação à ponte do conto ao romance — escrever este último é muito semelhante a uma corrida de longa distância, e você pode sentir alguns candidatos a romancistas ficando cansados. Você os percebe começando a respirar com um pouco de dificuldade lá pela página cem, a ficar com a língua no chão na página duzentos, e, finalmente, rastejar até a faixa de chegada, com pouco que lhes dê crédito, além do simples fato de ter terminado. Campbell, entretanto, corre bem.

Ele é pessoalmente um homem divertido, até alegre (na Convenção Anual de Fantasia, de 1979, ele entregou a Stephen R. Donaldson o Britsh Fantasy Award, uma pequena estatueta modernista, pela sua trilogia sobre Thomas Covenant; Campbell, em seu sotaque de Liverpool maravilhosamente encorpado e calmo, referiu-se a ela como "o consolo fininho". A plateia explodiu em riso, e alguém na minha mesa disse, maravilhado: "Ele fala igualzinho a um dos Beatles"). Assim como acontece com Robert Bloch, a última coisa que você suspeitaria é que ele é um escritor de ficção de terror, principalmente a do tipo repulsivo que ele produz. Com relação a The Doll Who Ate His Mother, ele tem o seguinte a dizer — alguma coisa diretamente relacionada à diferença na quantidade de esforço necessária para se escrever um romance: "O que eu queria fazer em The Doll era inventar um novo monstro, se é que isso é possível, mas talvez o principal fosse escrever o romance, uma vez que anteriormente eu só fizera contos. Em 1961 ou 1962, fiz algumas anotações para uma história sobre um feiticeiro de magia negra que ia se vingar de sua cidade por algum mal real ou imaginário que ela teria feito a ele. Ele iria fazer isso utilizando bonecas de vodu para deformar os bebês — teria até a cena padrão das revistas em quadrinhos de terror: o médico pálido saindo da sala de parto e dizendo — 'Meu Deus, ele não é humano...!' E a grande virada seria que, depois que todos os bebês deformados tivessem morrido, o feiticeiro utilizaria as bonecas de vodu para trazê-los de volta à vida. Uma ideia de surpreendente mau gosto. Quase na mesma época ocorreu a tragédia da talidomida,[95] tornando a ideia da história exageradamente de mau gosto para mim, e eu a deixei de lado.

"Ela ressurgiu, creio eu, em The Doll Who Ate His Mother, que abre caminho, comendo o útero de sua mãe.

"De que forma escrever romances difere de escrever contos? Eu acho que o romance traz consigo seus próprios ímpetos. Tenho que ir me aproximando dele devagar e inconscientemente, pensando comigo mesmo: 'Talvez eu comece na próxima semana, talvez eu comece no mês que vem.' Então um dia eu sentei, comecei a escrever e levantei os olhos ao meio-dia, pensando: 'Meu Deus, eu comecei a escrever um romance! Não acredito!'

"Kirby [McCauley] disse, quando eu lhe perguntei de que tamanho deveria ser o romance, que em torno de 70 mil palavras estaria bom, e interpretei-o quase ao pé da letra. Quando me aproximei da marca das 63 mil palavras, pensei: 'Estão faltando só sete mil — já está na hora de fechar o livro.' E é por isso que muitos dos últimos capítulos parecem sucintos."

O romance de Campbell começa com o irmão de Clare Frayn, Rob, perdendo um braço e a vida em um acidente de carro em Liverpool. O braço, arrancado no acidente, é importante, porque alguém o encontra... e o come. O comedor de braços, segundo somos levados a supor, é um jovem sombrio de nome Chris Kelly. Clare — que personifica muitas das ideias já rotuladas de "novo gótico americano" (é verdade que Campbell é inglês, mas muitas de suas influências — tanto literárias quanto cinematográficas — são americanas) — encontra um repórter policial chamado Edmund Hall que acredita que o homem que causou a morte de Rob Frayn foi a versão adulta de um menino que ele conheceu na escola, menino este fascinado com tudo que dizia respeito à morte e ao canibalismo. E, por falar em arquétipos, não sugeri que destinássemos uma carta do tarô para o Ghoul, uma das criaturas mais horrendas entre os monstros, acreditando que comer carne morta e beber sangue seriam na verdade partes do mesmo arquétipo?[96] Será que existe mesmo essa coisa de "novo monstro"? À luz do rigor do gênero, acredito que não, e Campbell deve se contentar com uma nova perspectiva... e isso não é pouco. Em Chris Kelly, acredito que a face que vemos é aquela do nosso velho amigo, o Vampiro... da mesma forma que o vemos em um filme que lembra, em determinados momentos, o romance de Campbell, Calafrios, do brilhante diretor canadense David Cronenberg.

Clare, Edmund Hall e George Pugh, um dono de cinema cuja mãe idosa também fora vítima de Kelly, reúnem-se em um relutante e peculiar grupo de três pessoas, para ir ao encalço desse canibal sobrenatural. Também sentimos aqui ecos do enredo clássico de vampiro, o Drácula, de Stoker. E talvez jamais sintamos as mudanças que os quase oitenta anos que separam os dois livros trazem tão intensamente quanto sentimos o contraste entre o grupo de seis, que se forma para perseguir o Conde Drácula, e o grupo de três, que se forma para perseguir "Chris Kelly". Não há qualquer sensação de retidão em Clare, Edmund e George — são

realmente pessoas mesquinhas, medrosas, confusas e frequentemente depressivas; voltam-se mais para dentro de si mesmas do que para fora, na direção um do outro, e, na medida em que sentimos o medo deles de uma maneira muito forte, não sentimos no livro qualquer sentimento de que eles devam prevalecer porque a causa deles é justa. Eles, de alguma forma, simbolizam o lugar carrancudo e insípido que a Inglaterra se tornou na segunda metade do século XX. Assim, temos a sensação de que se alguns ou todos eles forem bem-sucedidos, isso vai ser mais uma questão de sorte do que graças a qualquer ação pessoal deles.

E os três efetivamente pegam Kelly... de certo modo. O clímax da caçada acontece no porão aos pedaços de um prédio abandonado, prestes a ser demolido, e foi aí que Campbell criou uma das sequências mais oníricas e eficientes da ficção de terror moderna. Na evocação surrealista e semelhante a um pesadelo que ele faz do antigo mal, nos relances que ele nos oferece do "poder absoluto", surge finalmente uma voz da última parte do século XX, que fala poderosamente naquela linguagem cuja invenção pode ser atribuída a Lovecraft. Não há nada do pálido e imitativo "pastiche" de Lovecraft aqui, mas sim uma versão viável e crível daqueles velhos deuses lovecraftianos que tanto assombraram Dunwich, Arkham, Providence, Central Falls... e as páginas da revista Weird Tales.

Campbell, mesmo que pouco solidário, é muito bom em compor personagens (sua falta de emoção tem o efeito de tornar sua prosa ainda mais arrepiante, e alguns dos leitores podem se sentir repelidos pelo tom do romance; talvez eles sintam que Campbell não escreveu um romance, mas o fez crescer em uma placa microscópica): Clare Frayn, com suas pernas roliças e seus sonhos de virtude; Edmund, com seus pensamentos perniciosos de glórias futuras; e, melhor de tudo — porque aqui Campbell parece incitar sentimentos sinceros de emoção e gentileza —, George Pugh, agarrando-se ao último de seus cinemas e ralhando com duas adolescentes que saem da sessão no meio do Hino Nacional.

Mas talvez a personagem principal aqui seja a própria Liverpool, com suas lâmpadas alaranjadas de sódio, suas favelas e docas, seus cinemas transformados em lojas de móveis usados. Os contos de Campbell vivem e respiram Liverpool; no que parecem ser doses idênticas de atração e repulsa, esse senso de localização é uma das coisas mais marcantes em The Doll também. Esse lugar tão ricamente descrito quanto a Los Angeles dos anos 1940 e 1950 de Raymond Chandler ou a Houston dos anos 1960 de Larry McMurtry. "As crianças chutavam a bola contra as paredes da igreja", escreve Campbell. "Cristo estendia os braços para agarrá-la." É um período curto, econômico e quase jogado (como todas aquelas luvas arrepiantes em The Parasite), mas esse tipo de recurso é cumulativo, e, no mínimo, sugere o comprometimento de Campbell com a ideia de que o terror existe tanto na forma de ponto de vista quanto na forma de incidentes.

The Doll Who Ate His Mother não é o melhor dos romances discutidos aqui — suponho que esse seria ou A assombração da casa da colina, ou Os mortos-vivos, de Peter Straub —, nem é tão bom quanto The

Parasite... mas é muito bom. Campbell mantém um rígido controle sobre seu material de estilo potencialmente jornalístico, chegando mesmo a fugir dele ocasionalmente (um professor chato e quase cruelmente insensível senta-se na sala dos professores de sua escola, lendo um jornal com uma manchete que diz: ELE RETALHOU JOVENS VIRGENS E RIU — o subtítulo, de hilariante humor negro, da matéria informa que Sua potência provém do fato de não ter orgasmos). Ele nos conduz, inexoravelmente, além dos níveis da psicopatologia e para dentro de algo que é muito, muito pior.

Campbell é extremamente consciente de suas raízes literárias — menciona Lovecraft (acrescentando "naturalmente" de forma quase inconsciente), Robert Bloch (ele compara o clímax de The Doll no porão abandonado com o de Psicose, no qual Lilia Crane deve encarar a "mãe" de Norman Bates em um porão semelhante) e os contos de terror urbano de Fritz Leiber (como "Smoke Ghost" ["Fantasma de fumaça]) e, de modo mais notável, o sinistro romance de Leiber sobre São Francisco, Our Lady of Darkness (Nossa dama das sombras) (ganhador do prêmio de Melhor Romance na Convenção Internacional de Fantasia de 1978). Em Our Lady of Darkness, Leiber adota como sua a tese de que, quando uma grande cidade se torna muito complexa, ela pode assumir uma tenebrosa vida própria, bem distinta da vida das pessoas que nela vivem e trabalham — uma consciência malévola relacionada, de alguma forma implícita, aos Velhos Deuses de Lovecraft e, mais importante em termos do romance de Leiber, a Clark Ashton Smith. Curiosamente, uma das personagens de Our Lady of Darkness sugere que São Francisco não se tornou verdadeiramente consciente até que a Pirâmide Transamérica foi terminada e ocupada.

Mesmo que a Liverpool de Campbell não tenha esse tipo de vida maligna consciente, o quadro que ele delineia da cidade dá ao leitor a sensação de que ele está observando um monstro semiconsciente, entorpecido, que poderia acordar a qualquer momento. Na verdade, sua dívida para com Leiber parece aqui mais clara que para com Lovecraft. De qualquer maneira, Ramsey Campbell foi bem-sucedido na tarefa de forjar algo exclusivamente seu em The Doll Who Ate His Mother.

James Herbert, por outro lado, vem de uma tradição mais antiga — o mesmo tipo de quadrinhos de terror que associamos a escritores como Robert E. Howard, Seabury Quinn, a primeira fase de Sturgeon e a primeira fase de Henry Kuttner, e, no lado inglês do Atlântico, Guy N. Smith, autor de um sem-número de livros em brochura, que escreveu um romance cujo título é o meu candidato para melhor clássico do terror barato de todos os tempos: The Sucking Pit (O poço que suga).

Assim fica parecendo que estamos nos preparando para malhar Herbert, mas não é o caso. É verdade que ele goza de uma incrível má reputação entre os escritores do gênero dos dois lados do Atlântico; quando mencionei o nome dele no passado, os narizes se torceram automaticamente (o que é um pouco semelhante a tocar um sino para fazer cachorros adestrados salivar), mas, quando você vai mais fundo, descobre que um número extremamente pequeno de pessoas já leu

efetivamente Herbert — e o fato é que James Herbert é, provavelmente, o melhor escritor de terror barato desde a morte de Robert E. Howard, e acredito que o criador de Conan teria respondido ao trabalho de Herbert com imediato entusiasmo, ainda que os dois fossem o oposto um do outro sob muitos aspectos. Howard era grande e tinha os ombros largos; o rosto, nos retratos que ainda ficaram entre nós, é inexpressivo com, poderíamos pensar, subtons ou de timidez, ou de desconfiança. James Herbert tem uma altura mediana, é esguio, rápido para sorrir e se enfezar, franco e aberto. É claro que a maior diferença é que Howard está morto e Herbert, não, ah-ah.

O melhor trabalho de Howard — suas histórias de Conan, o Bárbaro — se passa no país mítico de Ciméria, distante num passado igualmente mítico habitado por monstros e donzelas sensuais, necessitadas de socorro. E Conan terá muito prazer em socorrê-las... se o pagamento for justo. O trabalho de Herbert é calcado firmemente no presente da Inglaterra, geralmente tendo como cenário Londres ou os condados do Sul que a circundam. Howard cresceu em um ambiente rural (ele viveu e morreu em Cross Plains, uma pequena cidade do Texas); Herbert nasceu no East End de Londres, filho de feirantes, e sua obra revela uma carreira diversificada como cantor de rock, artista e publicitário.

É na questão esquiva do estilo — uma palavra capciosa, que pode ser definida mais acertadamente como "plano ou método de ataque" — que Herbert lembra o que fora Howard de forma mais marcante. Em seus romances de terror — The Rats (As ratazanas), The Fog (A neblina), The Survivor (O sobrevivente), The Spear (A lança), The Lair (O covil) e The Dark (O escuro) —, Herbert não apenas escreve; da mesma forma que Robert E. Howard, ele calça suas botas de combate e sai para atacar o leitor com terror.

Deixe-me parar um instante para discutir uma semelhança que existe entre James Herbert e Ramsey Campbell, pelo simples motivo de serem ingleses: ambos escrevem aquela prosa clara, lúcida e gramaticalmente correta, que somente aqueles com formação britânica parecem capazes de produzir. Você poderia pensar que a habilidade de escrever uma prosa lúcida fosse o ponto de partida para qualquer romancista publicado, mas não é assim que acontece. Se você não acredita em mim, vá até as estantes da sua livraria mais próxima e pegue uma daquelas edições em brochura. Garanto que você irá encontrar um carnaval de particípios mal colocados, adjetivos fora de lugar e até mesmo erros de concordância verbal de arrepiar os cabelos. Você esperaria que os revisores e copidesques detectassem esse tipo de coisa, já que os escritores desse inglês vergonhoso não o fazem, mas muitos deles parecem ser tão iletrados quanto os escritores que estão tentando salvar.

Pior do que os erros de gramática, muitos escritores de ficção parecem ser totalmente incapazes de explicar situações ou ações simples de forma suficientemente clara, para o leitor ou leitora ser capaz de enxergá-las em sua mente. Em parte, isso é uma falha do próprio escritor em ter uma boa e completa visualização do que quer escrever; sua mente

parece anuviada e embotada. Outro motivo é a simples falta da ferramenta de trabalho mais básica do escritor, o vocabulário específico. Se você está escrevendo uma história de casa assombrada e não sabe a diferença entre um telhado de duas águas e um telhado à holandesa, entre uma cúpula e uma pequena torre, entre um painel e um lambri, você, meu caro, está em maus lençóis.

Agora, não me entendam mal. Achei o livro de Edwin Newman sobre a degeneração da língua levemente interessante, mas também cansativo e incrivelmente careta — o livro de um homem que gostaria de colocar o idioma dentro de uma redoma hermeticamente fechada (como um defunto cuidadosamente enfeitado dentro de um caixão de vidro) em vez de mandá-lo às ruas para interagir com as pessoas. Mas a língua tem seu próprio objetivo e razão de existir. Os parapsicólogos podem argumentar em favor da percepção extrassensorial; psicólogos e neurologistas podem declarar que tal coisa não existe; mas aqueles que amam os livros e amam a linguagem sabem que a palavra escrita é realmente uma espécie de telepatia. Na maioria dos casos, o escritor faz seu trabalho em silêncio, expressando pensamentos em símbolos compostos de letras em grupos, separadas uma das outras por espaço em branco, e, na maioria das vezes, o leitor faz seu trabalho em silêncio, lendo os símbolos e reintegrando-os em pensamentos e imagem. Louis Zukofsky, o poeta (A, entre outros livros), defendia que até mesmo a aparência das palavras sobre a página — a abertura do parágrafo, a pontuação, o lugar da linha onde termina o parágrafo — tem a sua própria história para contar. "A prosa", dizia Zukofsky, "é poesia."

É provavelmente verdade que os pensamentos do autor e os do leitor nunca se casem exatamente, que a imagem que o escritor vê e aquela vista pelo leitor nunca são totalmente iguais. Não somos anjos, afinal de contas, e fomos feitos um pouco menos perfeitos que eles, e nossa língua é, logicamente, capenga, fato que qualquer poeta ou romancista atestará. Não existe nenhum escritor, na minha opinião, que não tenha sofrido aquele frustrante impacto contra as paredes que se impõem nos limites da língua, que não tenha xingado aquela palavra que simplesmente não existe. Emoções como o pesar e o amor romântico são particularmente difíceis de lidar, mas até mesmo uma operação simples como ligar um carro com a chave e dirigi-lo até o fim do quarteirão pode apresentar problemas quase intransponíveis se você tentar colocar no papel o processo, em vez de simplesmente fazê-lo. E, se você não acredita nisso, escreva essas instruções e entregue-as para um amigo que não saiba dirigir… mas antes confira se o seguro do seu automóvel está em dia.

Línguas diferentes parecem particularmente adaptadas a propósitos diferentes; os franceses podem ter obtido a reputação de serem excelentes amantes, porque a língua francesa parece particularmente bem adaptada à expressão da emoção (não há melhor forma de se dizer isso que Je t'aime… e nenhuma língua melhor para se fazer soar realmente apaixonado por alguém). O alemão é a língua da explicação e da clarificação (mas, por

conta disso, é uma língua fria; o som de um grupo de pessoas falando alemão ao mesmo tempo é o som de máquinas industriais funcionando dentro de uma fábrica). O inglês serve muito bem para expressar pensamentos e um tanto bem para expressar imagens, mas não há nada de inerentemente adorável nele (embora, como alguém disse, tenha seus momentos estranhamente perversos; pense no som adorável e melodioso das palavras "proctological examination" — exame proctológico). A língua inglesa sempre me pareceu, entretanto, inapropriada para a expressão de sentimentos. Nem o Why don't we go to bed together? (Por que não vamos para a cama juntos?) nem o alegre, mas inegavelmente grosseiro, Baby, let's fuck (Meu bem, vamos trepar), pode chegar aos pés de "Voulez-vous coucher avec moi ce soir?". Mas devemos fazer o melhor que pudermos com o que temos... e, como podem atestar os leitores de Shakespeare e Faulkner, o melhor que podemos fazer é frequentemente muito bom.

Os escritores americanos estão mais aptos a deturpar a língua do que nossos primos britânicos (ainda que eu defenda, diante de qualquer um, que o inglês britânico é muito mais apático que o inglês americano — muitos escritores ingleses têm o péssimo hábito de escrever de modo sonolento; ficam roncando num inglês perfeitamente gramatical, mas um ronco é sempre um ronco, da mesma forma que "a" é sempre "a"), muitas vezes porque foram sujeitos a métodos de ensino pobres ou errados quando crianças. Mas as melhores obras americanas são notáveis de uma forma que a prosa e a poesia britânicas raramente o são nos dias de hoje: veja, por exemplo, escritores tão díspares como James Dickey, Harry Crews, Joan Didion, Ross MacDonald, John Irving.

Tanto Campbell quanto Herbert escrevem naquele inglês impecável, incorrigível; suas histórias saem para o mundo com suas calças bem passadas, seus zíperes fechados e suspensórios no lugar — mas com que diferença no efeito final!

James Herbert vem ao nosso encontro com as duas mãos, não querendo apenas atrair nossa atenção, mas agarrar-nos pela lapela e começar a gritar na nossa cara. Não é um método de ataque tremendamente artístico, e ninguém vai jamais compará-lo a Doris Lessing ou V. S. Naipaul... mas funciona.

The Fog (nenhuma relação com o filme homônimo de John Carpenter[97]) é uma história com múltiplos pontos de vista sobre o que acontece quando uma explosão subterrânea rompe um contêiner de aço enterrado pelo Ministério da Defesa Britânica. O contêiner abriga um organismo vivo chamado microplasma (um nefasto proctoplasma, que pode lembrar aos leitores um obscuro filme de terror japonês dos anos 1950, chamado O monstro da Bomba-H), que parece um nevoeiro esfumaçado cor amarelo-esverdeada. Como a raiva, ela ataca o cérebro das pessoas e animais por ela envolvidos, transformando-os em maníacos incontroláveis. Alguns dos incidentes envolvendo animais são particularmente horríveis: um fazendeiro é pisoteado até a morte por suas próprias vacas, em uma

pastagem enevoada, e um lojista embriagado, que parece repugnar tudo exceto seus pombos de estimação (e um velho e caquético pássaro em particular, um pombo chamado Claude), tem os olhos perfurados pelos próprios pombos, que haviam voado de volta ao viveiro em Londres através do nevoeiro. O lojista, com as mãos sobre o que restara de seu rosto, cambaleia até o topo do telhado onde os pombos se alojavam e cai para a morte.

Herbert raramente tem mais finesse e nunca abre mão do explícito; em vez disso, parece correr ansiosa e prazerosamente na direção de cada novo horror. Em uma cena, um motorista de ônibus ensandecido castra o professor que fora seu nêmesis, utilizando uma tesoura de jardineiro; numa outra, um velho gatuno, que fora anteriormente pego e espancado pelo maior proprietário de terras da região, sofre os efeitos do nevoeiro, vai atrás desse proprietário e o prega a sua própria mesa de jantar, depois de matá-lo com um machado. Um gerente de banco esnobe é preso dentro de seu próprio cofre subterrâneo, um professor de ginástica é espancado até a morte pelos seus alunos de educação física, e, na cena mais eficiente do livro, quase 150 mil moradores e turistas em Bournemouth entram no mar para um suicídio em massa, como lêmingues.

The Fog foi publicado em 1975, três anos antes dos tenebrosos acontecimentos em Jonestown, Guiana, e, em muitas passagens do livro — e particularmente no episódio de Bournemouth —, Herbert parece tê-los previsto. Vemos o acontecido pelos olhos de uma jovem chamada Mavis Evers. Sua namorada lésbica acabara de abandoná-la após descobrir os prazeres de ser heterossexual, e Mavis tinha ido a Bournemouth para cometer suicídio... uma pequena ironia digna das revistas em quadrinhos da E. C., em seus melhores momentos. Ela mergulha na água até cobrir o peito, fica com medo e decide que vai tentar viver um pouquinho mais. As ondas quase a pegam, mas, depois de pouco tempo, e com um enorme esforço, ela consegue voltar à parte rasa novamente. Virando o rosto para a praia, Mavis é presenteada com o seguinte pesadelo:

> "Havia centenas — poderiam ser milhares — de pessoas descendo os degraus de acesso à praia e andando na sua direção, na direção do mar!
>
> Estaria ela sonhando?... As pessoas da cidade estavam marchando em uma sólida parede para o mar, silenciosas, olhando para o horizonte como se alguma coisa estivesse acenando para eles. Seus rostos estavam pálidos, como que em transe, quase inumanos. E havia crianças entre elas; algumas iam caminhando sozinhas, parecendo não pertencer a ninguém; aquelas que não podiam caminhar, iam sendo carregadas. A maioria das pessoas estava em trajes de dormir, algumas nuas, tendo levantado da cama como que respondendo a um chamado que Navis não escutara nem vira..."

Isso foi escrito antes da tragédia de Jonestown, lembrem-se.

No dia seguinte à tragédia, escutei um comentarista entoando com sombrio e solene pesar que "Este foi um acontecimento que nem mesmo a imaginação de fertilidade mais negra poderia ter premeditado". Lembrei-me da cena de Bournemouth, em The Fog, e pensei: "Você está errado. James Herbert já a tinha premeditado."

> "(...) e eles continuaram indo, indiferentes aos gritos dela, cegos. Ela percebeu que estava correndo perigo e foi na direção deles, em uma vã tentativa de passar no meio da multidão, mas eles forçaram-na para trás, surdos aos seus apelos, enquanto ela forçava seu corpo contra eles. Conseguiu abrir uma pequena passagem, mas a multidão diante dela era inconquistável, empurrando-a para trás, de volta para o mar que a aguardava..."

Bem, como você provavelmente já adivinhou, a pobre Mavis cometeu o suicídio, querendo ou não. E, na verdade, são cenas de terror explícito, como essa que acabamos de descrever, que transformaram Herbert no foco de uma grande quantidade de críticas na sua Inglaterra natal. Ele me contou que, finalmente, cansou da clássica pergunta "Você escreve violência pela violência?", e explodiu com um repórter. "É isso aí", disse ele, "escrevo violência pela violência, assim como Harold Robbins escreve o sexo pelo sexo, Robert Heilein escreve ficção científica pela ficção científica e Margaret Drabble escreve literatura pela literatura. Só que ninguém nunca pergunta isso a eles, ou perguntam?"

Sobre como Herbert veio a escrever The Fog, ele responde: "É quase impossível lembrar de onde vem qualquer ideia — quer dizer, uma única ideia pode vir de muitas fontes. Mas até onde consigo me lembrar, a ideia central veio durante um encontro de negócios. Eu estava com uma firma de publicidade e sentado no escritório do meu diretor de criação, que era um homem bastante tapado. E, de repente, me ocorreu o seguinte: 'O que aconteceria se esse homem se levantasse, caminhasse para a janela, a abrisse e desse um passo para fora?'"

Herbert desenvolveu a ideia em sua cabeça por algum tempo e finalmente sentou-se para escrever o romance, levando cerca de oito meses, durante os fins de semana e as altas horas da noite, para terminá-lo. "A coisa de que eu mais gosto nele", diz, "é que não teve quaisquer limites de lugar ou estrutura. Podia simplesmente ir adiante e adiante até que a coisa se resolvesse por si mesma. Eu gostava de trabalhar com as minhas personagens principais, mas também gostava das vinhetas, pois quando me cansava do que os meus heróis eram capazes, eu podia escapulir por qualquer tangente que quisesse. Meu sentimento enquanto o escrevia era: 'Eu só vou me divertir. Vou tentar superar o topo; só para ver até onde eu aguento.'"

Em sua estrutura, The Fog mostra o efeito daqueles filmes

apocalípticos de Insetos Gigantes do fim dos anos 1950 e início dos anos 1960. Todos os ingredientes estão ali: temos um cientista louco que mexia com algo que ele não conseguia entender e que foi morto pelo microplasma que ele mesmo inventara; os militares testando armas secretas e desencadeando o horror; o jovem herói cientista, John Holman, que vemos pela primeira vez resgatando bravamente uma garotinha da fissura que havia liberado a Bruma sobre um Mundo Indefeso; a bela namorada, Casey; a obrigatória reunião de cientistas que tagarelam sobre "o método F100 de dispersão do nevoeiro" e lamentam o fato de que o dióxido de carbono não possa ser utilizado para dispersá-lo, porque "o organismo se reproduz nele", e que nos informa que o nevoeiro é realmente um "organismo semelhante a uma pleuropneumonia".

Vamos reconhecer esses truques obrigatórios da ficção científica em filmes como Tarântula, Fúria de uma região perdida, O mundo em perigo e dezenas de outros; e ainda vamos reconhecer que eles não passam de truques, e que a essência do romance de Herbert não se apóia na origem ou composição da bruma, mas em seus efeitos decididamente dionisíacos — assassinatos, suicídios, aberrações sexuais e todas as formas de comportamentos delinquentes. Holman, o herói, é nosso representante de um mundo apolíneo mais saudável, e, para ser justo com Herbert, ele consegue fazer de Holman um personagem muito mais interessante do que os heróis panacas, interpretados por William Hopper, Graig Stevens e Peter Graves, em vários filmes de Insetos Gigantes... ou, se você quiser levá-lo em conta, o pobre Hugh Marlowe em A invasão dos discos voadores, cujas falas durante todo o último terço do filme parecem consistir em "Continuem a atirar nos discos voadores!" e "Atire na nave até que ela caia!".

Não obstante, nosso interesse nas aventuras de Holman, e se sua namorada Casey vai ou não se recuperar dos efeitos de seu próprio encontro com o nevoeiro (e qual vai ser a reação dela quando for informada de que enfiou uma tesoura na barriga de seu pai quando sob a influência?), não é nada quando comparado com nosso mórbido interesse, do tipo "vamos diminuir a velocidade para dar uma olhadinha no acidente", na velha que é comida viva por seus gatos de estimação ou no piloto enlouquecido que colide seu jumbo lotado em um arranha-céu em Londres, onde trabalha o amante de sua mulher.

Acredito que a ficção popular se divide de maneira um tanto natural em duas metades: aquela que chamamos de "ficção de primeira linha" e a que eu chamaria de "ficção barata". Essa última, que inclui as supostas "revistas de terror", das quais Weird Tales foi o melhor expoente, há muito já saiu de cena, mas continua a viver nos romances e faz um trabalho ativo nas prateleiras de brochuras por aí afora. Muitas dessas publicações baratas modernas teriam sido impressas na forma de série em capítulos nas revistas que existiram de forma irregular de 1910 até 1950, se tivessem sido escritas durante esse período. Mas eu não restringiria o rótulo de "barato" simplesmente às obras do gênero de terror, fantasia,

ficção científica, detetive e faroeste; Arthur Hailey, por exemplo, parece-me estar escrevendo histórias contemporâneas nesse estilo. Os ingredientes estão todos ali, desde a inevitável violência até a inevitável donzela em perigo. Os críticos que vêm fazendo a caveira de Hailey são os mesmos críticos que — de forma irritante — veem o romance como algo divisível em apenas duas categorias: "literatura", que pode ser bem-sucedida ou falhar por seus próprios méritos, e a "ficção popular", que sempre fracassa, não importando o quão boa seja (vez por outra, um escritor como John D. MacDonald pode ser elevado, na cabeça da crítica, de um escritor de "ficção popular" a um escritor de "literatura", momento em que sua obra pode ser seguramente reavaliada).

Minha opinião é que a ficção realmente cai em três categorias principais: literatura, ficção de primeira linha e ficção barata — e que categorizar não põe fim ao trabalho do crítico, mas somente dá a ele um terreno onde colocar os pés. Rotular um romance de "publicação barata" não é o mesmo que dizer que ele é um romance ruim ou que não vai dar prazer ao leitor. É claro que nós devemos prontamente aceitar o fato de que grande parte desse tipo de ficção é realmente ruim; não há muita coisa para se dizer em defesa dos clássicos da era das publicações baratas, como "Seven Heads of Bushongo" (Sete cabeças de Bushongo), de William Shelton, ou "Satan's Virgin" (A virgem de Satanás), de Ray Cummings.[98] Por outro lado, Dashiell Hammett publicou extensivamente em publicações baratas (principalmente na prestigiada Black Mask, onde os contemporâneos Raymond Chandler, James M. Cain e Corell Woolrich também publicaram); o primeiro trabalho publicado por Tenessee Williams, uma história vagamente lovecraftiana, de título "The Vengeance of Nitocris" (A vingança de Nitocris), apareceu em uma das primeiras edições de Weird Tales; Bradbury surgiu no mesmo mercado; assim como MacKinlay Kantor, que viria a escrever Andersonville.

Condenar esse tipo de publicação popular seria o mesmo que julgar uma moça de libertina simplesmente porque ela vem de circunstâncias familiares desagradáveis. O fato de que críticos supostamente bem conceituados, tanto dentro do gênero quanto fora dele, continuem a fazer esse tipo de coisa, deixa-me triste e enraivecido. James Herbert não é Tenessee Williams em desenvolvimento, aguardando o momento certo de abrir o casulo e emergir como um grande nome da literatura moderna; ele é o que é e isso é tudo o que ele é, como diria Popeye. A minha opinião é que, no que ele é, ele é bom o bastante. Adorei a crítica de John Jake há alguns anos sobre sua saga bicentenária da família Kent. Ele disse que Gore Vidal era o Rolls-Royce dos romancistas históricos; que ele próprio estava mais para a classe dos Chevrolet. O que Jake, em sua modéstia, deixou de afirmar é que os dois veículos o levarão aonde você quiser ir muito bem; o que você pensa sobre estilo é uma questão só sua.

John Herbert é o único escritor discutido nestas páginas que está enquadrado na tradição das publicações baratas. Ele se especializou em

mortes violentas, confrontos sangrentos, sexo explícito e algumas vezes pervertido, heróis jovens, fortes e viris, donos de belas namoradas. O problema que precisa ser solucionado é, na maioria dos casos, aparente, e a ênfase da história está especificamente na solução desse problema. Mas Herbert trabalha eficientemente dentro do gênero que ele escolheu. Tem-se recusado consistentemente, desde o início, a se contentar com personagens que sejam pouco mais que recortes de papelão que ele movimenta pelo campo de ação de seu romance; na maioria das vezes, nos são dadas motivações com que nos identificar e em que acreditar, como foi no caso da pobre Mavis, fadada ao suicídio. Mavis reflete, com uma espécie de audácia transtornada e digna de pena, que "Ela queria que eles soubessem que ela tinha tirado a própria vida; sua morte, ao contrário de sua vida, tinha que ter algum significado. Mesmo que somente Ronnie compreendesse totalmente essa razão". Essa é uma personagem interiormente pouco formidável, mas é plenamente adequada aos propósitos de Herbert, e, se o desfecho irônico é semelhante aos finais irônicos das histórias em quadrinhos da E. C., explícito o suficiente para acreditarmos mais nele, essa é uma vitória para Herbert que o leitor consegue compartilhar. The Fog é seu segundo romance; aqueles que se seguem mostram um desenvolvimento gratificante no autor, culminando talvez em The Spear, que revela um escritor que já saiu completamente do âmbito da publicação barata e entrou no campo mais amplo do romance de primeira linha.

9

O que nos leva a Harlan Ellison... e a todo tipo de problemas. Porque aqui é impossível separar o homem da obra. Decidi fechar esta breve discussão sobre alguns dos elementos da ficção de terror moderna falando sobre a obra de Ellison porque, apesar de repudiar o rótulo de "escritor de terror", ele sintetiza, na minha opinião, os melhores elementos do termo. Fechar com Ellison é quase obrigatório, pois, em seus contos de terror e fantasia, ele chega muito próximo de atingir todas aquelas coisas que nos horrorizam e divertem (algumas vezes, as duas coisas ao mesmo tempo) em nossas vidas. Ellison é assombrado pela morte de Kitty Genovese — um assassinato que surge em seu "The Whimper of Whipped Dogs" e em inúmeros ensaios seus; os suicídios em massa de Jonestown; e está convencido de que o aiatolá do Irã criou um sonho senil de poder, no qual estamos todos agora vivendo (como os homens e mulheres de uma história de fantasia, que finalmente percebem que estão vivendo nas alucinações de um psicótico). Mais que tudo, parece-me que a obra de Ellison é a mais apropriada para concluir, porque ele nunca olha para trás; ele tem sido o referencial desse gênero há 15 anos, e, se existe tal coisa chamada "fantasia dos anos 1980" (sempre partindo do princípio de que haverá os

anos 1980, ha, ha), então Harlan Ellison é, com quase toda certeza, esse escritor. Ele provocou deliberadamente uma tempestade de controvérsias sobre sua própria obra — um escritor do gênero, conhecido meu, considera-o uma encarnação moderna de Jonathan Swift, e outro se refere a ele regularmente como "aquele filho da puta sem talento". Essa é uma tempestade na qual Ellison vive alegremente.

"Você não é um escritor", disse-me certa vez um entrevistador em um tom levemente ofendido. "Você é uma maldita indústria. Como você vai esperar que pessoas sérias o levem a sério se você continua produzindo um livro por ano?" Bem, na verdade, não sou uma "maldita indústria" (a menos que seja uma indústria caseira); trabalho regularmente, só isso. Qualquer escritor que só produza um livro a cada sete anos não está tendo Profundas Elucubrações; mesmo um livro longo leva, no máximo, três anos para ser pensado e escrito. Não, um escritor que só escreve um livro a cada sete anos está simplesmente embromando. No entanto, a minha fecundidade — por mais fecunda que seja — empalidece diante da de Ellison, que vem escrevendo num ritmo surpreendente; até esse momento ele já escreveu mais de mil contos. Além de todos os publicados com sua assinatura, Ellison escreveu sob os pseudônimos de Nalrah Nosille, Sley Harson, Landon Ellis, Derry Tiger, Price Curtis, Paul Merchant, Lee Archer, E. K. Jarvis, Ivar Jorgensen, Clyde Mitchell, Ellis Hart, Jay Solo, Jay Charby, Wallace Edmondson — e Cordwainer Bird.[99]

O nome Cordwainer Bird é um bom exemplo da perspicácia incansável e de sua gana de trabalhar, que ele sente ser uma pré-condição fundamental. Desde o início da década de 1960, ele escreveu inúmeros roteiros para a TV, incluindo roteiros para as séries Suspense, O agente da U.N.C.L.E., The Young Lawyers (Os jovens advogados), Quinta dimensão e aqueles que muitos fãs consideram o melhor episódio de Jornada nas estrelas, "A Cidade à Beira da Eternidade".[100] Ao mesmo tempo que ele estava escrevendo para a televisão e ganhando três prêmios do Writer's Guild of America, por melhor roteiro dramático para a televisão — coisa sem precedentes —, Ellison estava se engajando em uma batalha mais amarga, uma espécie de guerrilha criativa com outros produtores de televisão, em cima do que ele considerava um esforço deliberado para degradar o trabalho dele e o próprio meio de comunicação ("para arrasá-lo", nas palavras de Ellison). Nos casos em que sentia que seu trabalho tinha sido tão diluído que não mais queria seu nome nos créditos, ele o substituía pelo nome de Cordwainer Bird — nome esse que surgirá novamente em "The New York Review of Bird", em Strange Wine (Vinho esquisito), uma história loucamente divertida, que bem poderia receber o subtítulo de "The Chicago Seven Visit Brantano's".

Cordwainer é uma palavra inglesa arcaica para "sapateiro"; então, o significado literal do pseudônimo de Ellison para roteiros que ele achava terem sido pervertidos para além de qualquer vida útil é "aquele que faz sapatos para pássaros". Essa é, na minha opinião, uma excelente explicação

para todas as obras nas quais a televisão está envolvida, e sugere muito bem a natureza de sua inutilidade.

Não é o propósito deste livro falar das pessoas em si, nem é o propósito deste capítulo sobre a ficção de terror dar "um perfil do escritor"; essa é a função de uma seção de revista People — que o meu filho caçula, com inconciente senso crítico, insiste em chamar de Pimple (Espinhas). Mas, no caso de Harlan Ellison, o homem e sua obra se tornaram tão entrelaçados, que é impossível separá-los completamente.

O livro que eu gostaria de discutir aqui é a coletânea de contos de ficção de Ellison, Strange Wine (1978). Mas cada coletânea de Ellison parece construída sobre as coletâneas que a precederam — cada uma delas parece ser o relatório que Ellison faz para o mundo exterior sobre o tema "É Assim que Harlan Está Neste Momento". Por isso, faz-se necessário analisar o livro de forma mais pessoal. É isso que é preciso ao se falar dele e, embora isso realmente não importe aqui, sua obra também faz essa exigência... e isso importa.

A ficção de Ellison foi e sempre será um nervoso rolo de contradições. Ele não é um romancista, segundo ele mesmo, mas já escreveu pelo menos dois romances, e um deles, Rockabilly (cujo título foi mais tarde trocado para Spider Kiss [Beijo de aranha]), continua sendo um entre os dois ou três melhores romances publicados sobre o mundo canibalístico do rock'n'roll. Ele diz que não é um fantasista, mas quase todas as suas histórias são fantasias. Ao longo de Strange Wine, por exemplo, vemos um escritor cujo trabalho é feito por duendes em seu lugar, depois de ele ter perdido a inspiração; vemos também um bom garoto judeu que é assombrado pela própria mãe depois que ela morre ("Mãe, por que você não me deixa em paz?", Lance, o bom garoto judeu em questão, pergunta desesperado ao fantasma em dado momento: "Eu vi você brincando consigo mesmo na noite passada", a sombra da mãe responde com tristeza).

Na introdução à história mais assustadora do livro, "Croatoan", Ellison diz que é a favor da liberdade de escolha na questão do aborto, da mesma forma como tem dito, tanto em sua ficção quanto em seus ensaios pelos últimos vinte anos, que ele é um liberal assumido e um pensador livre,[101] mas "Croatoan" — e a maioria dos contos de Ellison — é tão rigorosamente moralista quanto as palavras de um profeta do Velho Testamento. Em muitas das histórias de terror explícitas, há mais do que uma simples sombra daqueles aspectos de Tales From the Crypt/Vault of Horror, em que o clímax quase sempre envolve o malfeitor tendo seus crimes revertendo sobre si mesmo... elevados à décima potência. Mas a ironia corta com uma lâmina mais afiada nas obras de Ellison, e não temos tanto a sensação de que uma justiça cruel foi feita e o equilíbrio restaurado. Nas histórias de Ellison, temos uma pequena sensação de vencedores e perdedores. Algumas vezes, há sobreviventes. Outras, não.

"Croatoan" utiliza o mito dos jacarés sob as ruas de Nova York como

ponto de partida — veja também V, de Thomas Pynchon, e um romance de terror-humor chamado Death Tour (Passeio mortal), de David J. Michael; esse, um pesadelo urbano estranhamente penetrante. Mas a história de Ellison gira, na verdade, em torno do aborto. Ele pode não ser contra o aborto (ainda que em nenhum momento de sua introdução ele diga que é a favor do aborto), mas o conto é, com toda certeza, mais aguçado e inquietante do que aquelas matérias vagabundas do jornalismo marrom, que os defensores da vida parecem manter em suas bolsas e carteiras para poder sacudi-las diante do seu nariz durante uma discussão — daquele tipo que teria sido escrita por um bebê ainda dentro do útero. "Mal posso esperar para ver o sol e as flores", balbucia o feto. "Mal posso esperar para ver o rosto de minha mãe sorrindo para mim..." Termina, naturalmente, com o feto dizendo: "Na noite passada minha mãe me matou."

"Croatoan" começa com a protagonista dando uma descarga no feto abortado. As mulheres que haviam auxiliado no aborto da namorada do protagonista embrulham suas ferramentas de trabalho e saem. Carol, a mulher que fizera o aborto, perde o controle e exige que o protagonista saia e encontre o feto. Na tentativa de acamá-la, ele sai às ruas com um pé de cabra, levanta a tampa de um bueiro... e desce para um mundo diferente.

A história de jacaré começou, é claro, como resultado da onda de meados dos anos 1950 de "dê a seu filhinho um filhote de jacaré, eles não são mesmo uma gracinha?". A criança que ganhasse o filhote ficaria com ele por algumas semanas, e então o minúsculo jacaré, de uma hora para outra, deixaria de ser tão minúsculo assim. Começaria a morder, tirar sangue, talvez, e então lá ia ele privada abaixo. Não seria tão absurdo acreditar que eles pudessem estar lá embaixo no negro subterrâneo de nossa sociedade, se alimentando, crescendo, esperando para devorar o primeiro operário de reparação da rede de esgotos desavisado, a vir andando em meio à água com suas botas impermeáveis. Como aponta David Michael em Death Tour, o problema é que a maioria das redes de esgoto é muito fria para manter vivos jacarés adultos, imagine então aqueles ainda pequenos o suficiente para descerem pelo vaso sanitário. Um fato tão enfadonho, entretanto, não é o suficiente para destruir uma imagem tão poderosa... e sei que um filme que faz uso dessa imagem está a caminho.

Ellison sempre foi uma espécie de escritor sociológico, e quase podemos vê-lo se apoderando das possibilidades simbólicas de tal ideia e, quando o protagonista desce fundo o suficiente neste mundo de purgatório, ele descobre um mistério de proporções crípticas, lovecraftianas:

> "À entrada da terra deles, alguém — não crianças, eles não poderiam ter feito isso —, muito tempo atrás, construiu uma placa de sinalização. É um tronco apodrecido no qual foi desenhado, entalhado em fina cerejeira, um livro e uma mão. O livro está aberto e as mãos repousam sobre o livro, um dos dedos tocando a única

palavra encravada nas páginas abertas. A palavra é CROATOAN."

Mais tarde, o segredo é desvendado. Assim como os jacarés do mito, os fetos também não morreram. Não é tão fácil se livrar do pecado. Acostumado a nadar nas águas da placenta, à sua maneira tão primitiva e réptil, como os próprios jacarés, os fetos resistiram à descarga e vivem aqui na escuridão, existindo simbolicamente na imundície e na merda jogada sobre eles pela sociedade do mundo superior. São a incorporação daquelas máximas do Velho Testamento, como "O pecado nunca morre" e "Esteja certo de que o seu pecado o descobrirá".

> "Aqui embaixo, nessa terra sob as cidades, vivem as crianças. Elas vivem com facilidade e de estranhas maneiras. Só agora estou vindo a conhecer o incrível estilo de suas existências. Como elas comem, o que elas comem, como elas conseguem sobreviver — e têm conseguido isso por centenas de anos — tudo isso são coisas que venho aprendendo dia a dia, com uma curiosidade que supera a curiosidade.
>
> Sou o único adulto aqui.
> Elas estavam esperando por mim.
> Elas me chamam de pai."

Em sua essência, "Croatoan" é a história da Justa Vingança. O protagonista é um canalha que engravidou negligentemente inúmeras mulheres; o aborto de Carol não é o primeiro que suas amigas Denise e Joanna fizeram para este irresponsável Don Juan (apesar de elas jurarem que este será o último). A Justa Vingança é que ele descobre que suas responsabilidades não assumidas o estiveram aguardando todo esse tempo. Tão implacáveis quanto o defunto putrefeito que tantas vezes retornava da morte para ir ao encalço de seu assassino, na história arquetípica Haunt of Fear (Assombração de medo) (ou como no clássico de Garham Ingles, "Horror We? How's Bayou?", por exemplo).

Mas o estilo da prosa de Ellison é impressionante, sua compreensão dessa imagem mítica dos jacarés perdidos parece sólida e completa e sua evocação desse submundo oculto é maravilhosa. Acima de tudo, percebemos indignação e raiva — assim como nas melhores histórias de Ellison percebemos um envolvimento pessoal, e temos a sensação de que Ellison está mais arrancando ferozmente a história de seu esconderijo do que simplesmente contando-a. É a sensação de estarmos andando sobre um monte de cacos de vidros pontiagudos com sapatos de sola fina, ou correndo por um campo minado na companhia de um maluco. Acompanhados de todos esses sentimentos, há a sensação de que Ellison está nos fazendo um sermão... não de uma forma insossa, desinteressante,

mas numa voz alta, gritada, que nos faz pensar em "Sinners in the Hands of an Angry God" (Pecadores nas mãos de um Deus irado), de Jonathan Edward. Seus melhores contos parecem fortes o suficiente para conter tanto uma moral quanto uma proposta temática, e a coisa mais surpreendente e gratificante a respeito de seus contos é que ele faz bem essa tarefa de moralização; ele raramente troca uma história por uma mensagem moralizante. Surpreendentemente, Ellison consegue, em sua fúria, englobar tudo isso, não de forma arrastada, mas a todo fôlego.

Em "Hitler Painted Roses", temos Margaret Thrushwood, cujos sofrimentos fazem Jó parecer ter só um caso grave de pé de atleta. Em sua fantasia, Ellison supõe — muito semelhantemente a Stanley Elkin em The Living End — que a realidade que vivenciamos depois da morte depende de política: ou seja, do que as pessoas aqui pensam de nós. E ainda postula um universo onde Deus (aqui um Deus múltiplo, mencionado como Eles) é um posudo consciente da sua própria imagem e sem nenhum verdadeiro interesse no certo e no errado.

O amante de Margaret, um veterinário careta chamado doutor Thomas, assassina toda a família Ramsdell em 1935, quando descobre que o hipócrita sr. Ramsdell ("Eu não quero ter nenhuma prostituta dentro da minha casa", diz Ramsdell quando pega Margaret na cama com o doutor) vem tirando uma casquinha dela vez por outra; a definição de Ramsdell de puta aparentemente começa quando o parceiro sexual de Margaret deixa de ser ele.

Apenas Margaret escapa à ira descontrolada do veterinário, e, quando as pessoas da cidade descobrem-na viva, consideram-na imediatamente culpada. Margaret é mandada ao inferno pelo crime que se presume que ela tenha cometido, enquanto o doutor Thomas, que morre em paz na cama, 26 anos mais tarde, vai para o céu. A visão de Ellison do céu também lembra a de Stanley Elkin em The Living End. O "Paraíso", conta-nos Elkin, "é um pequeno parque de diversão". Ellison o vê como um lugar onde a beleza moderada supera — mas por pouco — a pieguice moderada. Há outras semelhanças; em ambos os casos — pessoas boas — santas, aliás — são mandadas para o inferno, graças a erros clericais e, nessa visão desesperada da condição moderna, até mesmo os deuses são existencialistas. O único horror que nos é poupado é a visão do Todo-Poderoso com um tênis Adidas, uma raquete de tênis sobre os ombros e um medidor de cocaína de ouro pendurado no pescoço. Tudo isso está por vir, sem dúvida.

Antes de abandonarmos de vez a comparação, permitam-me apontar que, enquanto o romance de Elkin foi intensa e, na maior parte das vezes, favoravelmente criticado, o conto de Ellison, publicado originalmente na Penthouse (uma revista que geralmente não é comprada por pessoas em busca de excelência literária), é quase desconhecido. O próprio Strange Wine é praticamente desconhecido, na verdade. A maioria dos críticos ignora a ficção de fantasia porque eles não sabem o que fazer com ela, a menos que ela seja uma alegoria explícita. "Eu não escolheria criticar

fantasia" — um crítico com algum tempo de casa em nada mais, nada menos do que o *New York Times Book Review* disse-me certa vez. "Não tenho o menor interesse nas alucinações dos loucos." É sempre bom estar em contato com uma mente tão aberta. Enriquece a pessoa.

Margaret Thrushwood escapa do inferno por um golpe de sorte, e em sua descrição heroicamente pretensiosa dos presságios que anunciam essa escapada sobrenatural, Ellison tem a divertida maluquice de transcrever o primeiro ato de *Júlio César*, de Shakespeare. O humor e o horror são os Chang e Eng da literatura, e Ellison sabe disso. Rimos... mas ainda existe aquela subcamada de desconforto.

> À medida que o sol escaldante passou pelo equador celestial indo do norte para o sul, um sem-número de portentos se revelaram: um bezerro de duas cabeças nasceu em Dorset, perto da pequena cidade de Blandford; navios naufragados surgiram das Fossas das Ilhas Marianas; em todos os lugares, os olhos das crianças tornaram-se velhos e cheios de sabedoria; sobre a aldeia indígena de Maharashtra, as nuvens assumiram a forma de exércitos hostis; musgos leprosos cresceram rapidamente no lado sul dos megálitos célticos e depois desapareceram em questão de minutos; na Grécia, as belas e pequeninas plantas ornamentais começaram a sangrar e o solo, em torno de suas hastes, a emanar um aroma putrefato; todos os 16 sinistros dirae designados por Júlio César no primeiro século antes de Cristo, incluindo o derramamento de sal e vinho, quedas, espirros e o ranger de cadeiras, surgiram; a aurora austral apareceu para os maoris; um unicórnio foi visto pelos bascos correndo pelas ruas de Vizcaya. E inúmeros outros presságios.
>
> E a porta de entrada do Inferno se abriu.

A melhor coisa dessa passagem é que podemos perceber Ellison se empolgando, satisfeito com o efeito e o equilíbrio da língua com os eventos descritos, impulsionando-as, divertindo-se com elas. Entre aqueles que escapam do Inferno no curto período em que a porta ficou aberta, estão Jack, o Estripador, Calígula, Charlotte Corday, Edward Teach ("a barba ainda sedosa, mas com pedaços chamuscados e descoloridos... rindo hediondamente"), Burke e Hare e George Armstrong Custer.

Todos são puxados de volta, exceto a personagem ao estilo Lizzie Borden de Ellison, Margaret Trushwood. Ela se encaminha para o Paraíso, se confronta com o veterinário... e é enviada de volta por Deus quando sua descoberta da hipocrisia em curso faz com que o céu comece a rachar e a cair aos pedaços. A piscina d'água em que o veterinário está banhando os pés, quando Margaret arrasta seu corpo enegrecido e cheio de bolhas até ela, começa a se encher de lava.

Margaret retorna ao inferno, percebendo que pode suportá-lo, enquanto o pobre veterinário, que ela pode de alguma maneira ainda amar, não consegue. "Há algumas pessoas que não deveriam ter permissão para se envolver com o amor", diz ela a Deus na melhor frase do conto. Hitler, enquanto isso, continua pintando suas rosas, bem junto ao portal do Inferno (ele estava absorto demais para pensar em escapar quando a porta se abriu). Deus olha, nos diz Ellison, e "mal pode esperar para voltar a encontrar com Michelangelo e contar-lhe a respeito do esplendor que Eles haviam presenciado ali, no mais improvável dos lugares".

O esplendor que Ellison quer que percebamos não são, naturalmente, as rosas de Hitler, mas sim a capacidade de Margaret de amar e continuar a acreditar (pelo menos em si mesma) em um mundo em que os inocentes são punidos e os culpados são recompensados. Como na maior parte da ficção de Ellison, o terror lida com uma certa injustiça podre; seu antídoto repousa mais frequentemente na capacidade humana de seus protagonistas de suportar a situação injusta, ou, na falta disso, de pelo menos encontrar um modus vivendi com ela.

Essas histórias são, em sua maioria, fábulas — uma palavra inquietante em um período da literatura em que o conceito desta é visto como simplista — e Ellison usa indiscriminadamente essa palavra em várias de suas introduções aos contos. Em uma carta para mim, datada de 28 de dezembro de 1979, ele discute o uso da fábula na ficção de fantasia, que foi colocada deliberadamente de encontro ao pano de fundo do mundo moderno:

"Strange Wine dá continuidade — vendo-o em retrospecto — à minha percepção de que a realidade e a fantasia trocaram de posição na sociedade contemporânea. Se existe um tema que unifica todos os contos, é esse. Dando continuidade ao trabalho que fiz em meus dois livros anteriores, Oblivion (Esquecimento) (1974) e Deathbird Stories (Histórias da morte do pássaro) (1975), ele tenta fornecer uma espécie de continuidade sobreposta pela utilização e compreensão do fato de que mesmo o leitor que questione mais levemente sua existência pode vir a tomar controle de sua vida e transcender seu destino através da compreensão.

"Isso tudo é muita masturbação intelectual; mas o que eu quero dizer, simplesmente falando, é que os eventos do dia a dia, que comandam a nossa atenção, são tão grandes, tão fantásticos, tão improváveis, que ninguém que não esteja caminhando para a beira da loucura pode arcar com o que está por vir.[102]

"Os reféns em Teerã, o sequestro de Patty Hearts, a biografia falsificada de Howard Hughes e sua morte subsequente, o ataque de Entebbe, o assassinato de Kitty Genovese, o massacre de Jonestown, o alerta da bomba atômica em Los Angeles muitos anos atrás, Watergate, o Estrangulador de Hillside, a Família Manson, a conspiração do petróleo: todos esses eventos são melodramáticos e além da habilidade do escritor de criar ficção mimética e capturá-los na ficção sem parecer ridículo. Ainda

assim, todos eles aconteceram. Se você ou eu tentássemos escrever um romance sobre essas coisas, antes de terminá-lo, seríamos objeto de riso da crítica, até mesmo do pior crítico.

"Não estou parafraseando o velho ditado que diz que a realidade é mais estranha que a ficção, porque não vejo quaisquer desses eventos como espelhando a 'verdade' ou a 'realidade'. Há vinte anos, a simples ideia do terrorismo internacional seria inconcebível. Hoje em dia é fato. Tão lugar-comum que ficamos abatidos e desamparados em face da audácia de Khomeini. De uma hora para outra, o homem se transformou na figura pública mais importante dos nossos tempos. Em suma, ele manipulou a realidade pelo simples fato de ser corajoso. Para você ver como ele se tornou um importante paradigma da nossa incapacidade de lidar com a nossa época. Nesse lunático, temos um exemplo de um dos que compreenderam — mesmo que superficialmente — que o mundo real é infinitamente manipulável. Ele teve um sonho e forçou o resto do mundo a viver nesse sonho. Que ele seja um pesadelo para o resto de nós, isso não é da conta do sonhador. A Utopia de um único homem...

"Mas esse exemplo, suponho, em termos de catexis, é infinitamente replicável. E o que ele fez é o que venho tentando fazer em minhas histórias. Modificar a existência cotidiana em uma extensão da ficção... E através da alteração, pela inserção de um elemento paradigmático de fantasia, permitir que o leitor perceba o que ele considera indispensável nos preceitos que o cercam, de uma forma ligeiramente alterada. Minha esperança é que o frisson, o ligeiro choque da nova consciência, a pequena centelha de ver o aceitável por um ângulo desconfortável, irá convencê-lo de que há espaço e tempo o suficiente, se houver coragem o suficiente, para se alterar a existência de alguém.

"Minha mensagem é sempre a mesma: nós somos as melhores obras, as mais engenhosas, e potencialmente mais semelhantes a Deus, que o Universo já criou. E todos os homens e mulheres têm dentro de si a capacidade de reordenar o universo perceptível ao seu bel-prazer. Todas as minhas histórias falam de coragem e ética e amizade e obstinação. Algumas vezes elas fazem isso com amor, outras vezes com violência, algumas com dor ou tristeza ou alegria. Mas todas elas apresentam a mesma mensagem: quanto mais você sabe, mais você pode fazer. Ou, como Pasteur disse: 'O acaso favorece o espírito preparado.'

"Sou contra a entropia. Meu trabalho é um espaço para o caos. Passo a minha vida pessoal e profissional, mantendo a água fervendo. Eles o chamam de chato quando você não oferece mais perigo; prefiro ser agitador, descontente, desesperado. Vejo-me como uma combinação de Zorro e Jimmy Cricket. Minhas histórias partem daqui e causam alvoroço. De tempos em tempos, algum detrator ou crítico vai se referir ao meu trabalho, dizendo: 'Ele só escreveu aquilo para chocar.'

"Eu sorrio e concordo. Exatamente."

Vemos então que o esforço de Ellison para "ver" o mundo através da lente da fantasia não é, na verdade, muito diferente do de Kurt Vonnegut,

de vê-lo através da lente da sátira, de uma “semificção científica” e uma espécie de insipidez existencial; ou os esforços de Heller para “vê-lo” como uma interminável tragicomédia interpretada em um manicômio a céu aberto; ou o esforço de Pynchon de vê-lo como a mais longa peça do teatro do absurdo já realizada (o epigrama que encabeça a segunda seção de Gravity’s Rainbow é de O Mágico de Oz — “eu acho e nós não estamos mais no Kansas, Totó...”, e acho que Harlan Ellison concordaria que isso, melhor do que qualquer outra coisa, sintetiza a vida pós-guerra nos Estados Unidos). A semelhança essencial entre esses escritores é que eles estão todos escrevendo fábulas. A despeito da variedade de estilos e de pontos de vista, a questão, em todos os casos, é que essas são histórias morais.

No fim da década de 1950, Richard Matheson escreveu um conto terrível e extremamente convincente de um súcubo dos tempos modernos (um vampiro do sexo feminino). Em termos de choque e efeito, é um dos melhores contos que eu já li. Há também um conto de súcubo em Strange Wine, mas em “Lonely Women Are the Vessels of Time” (Mulheres solitárias são as mensageiras do tempo), o súcubo é mais do que um vampiro sexual; é uma agente de forças morais, vinda para restabelecer o equilíbrio das coisas, roubando a autoconfiança de um homem decadente que gosta de pegar as mulheres solitárias em bares para solteiros porque elas são fáceis de levar para a cama. Ela troca sua própria solidão pela potência de Mitch e, quando o sexo acaba, ela lhe diz: “Levante-se, vista-se e saia daqui.” Essa história não pode nem mesmo ser descrita como sociológica, apesar de ter um verniz de sociologia; é uma história moral, pura e simplesmente.

Em “Emissary from Hamelin” (Emissário de Hamelin), uma criança flautista retorna no aniversário de 700 anos da abdução das crianças daquela cidade medieval e o fim das flautas para toda a humanidade. Aqui, a ideia básica de Ellison de que progredir é prosperar de uma forma imoral parece um pouco cansativa e áspera, uma combinação nada surpreendente da instância moral de Além da imaginação com aquela da Nação Woodstock (quase podemos ouvir os megafones proclamando: “E não se esqueçam de recolher o lixo”). A explicação da criança para esse retorno é simples e direta: “Nós queremos que todos parem o que estão fazendo para fazer desse um lugar ruim ou vamos tirar esse lugar de vocês.” Mas as palavras que Ellison coloca na boca de seu narrador, a fim de dar voz à ideia, têm um pouco de Coruja da Floresta demais, para mim: “Parem de cobrir de plásticos os campos verdejantes, parem de brigar, parem de aniquilar a amizade, tenham coragem, não mintam, parem de tratar uns aos outros com brutalidade...” — esses são os pensamentos do próprio Ellison, e são bons pensamentos, mas gosto das minhas histórias sem panfletagem.

Suponho que esse tipo de passo em falso — um conto com um comercial enfiado no meio — é um risco que correm todas as “fábulas de ficção”. E talvez o escritor de contos corra um risco ainda maior de cair do precipício do que o romancista (ainda que, quando um romance cai nesse precipício, os resultados sejam ainda mais desastrosos. Vá um dia desses à

sua biblioteca pública mais próxima, cadastre-se e dê uma olhada em alguns romances do repórter Tom Wicker, dos anos 1950 e 1960 — você vai ficar de cabelos em pé). Na maioria das vezes, Ellison rodeia o precipício, pula por cima dele... ou dentro dele, de propósito, evitando ferimentos mais graves, graças a seu talento, ou graças a Deus ou graças a uma combinação dos dois.

Alguns dos contos em Strange Wine não se acomodam tão bem à categoria de fábula, e Ellison talvez encontre seus melhores momentos quando está simplesmente brincando com a linguagem, sem tocar músicas inteiras, só produzindo trechos de melodia e sentimento. "From A to Z, in the Chocolate Alphabet" ("De A a Z, no alfabeto de chocolate") é uma história e tanto (só que não é uma história realmente; é uma série de fragmentos, alguns narrativos, outros não, parecendo mais poesia beatnik). Foi escrito na vitrine da livraria Change of Hobbit, em Los Angeles, sob circunstâncias tão confusas que a introdução de Ellison, na verdade, nem chega a lhe fazer justiça. As partes individuais produzem pequenos murmúrios de sentimentos, da mesma forma que os bons pequenos poemas, revelando uma inspirada brincadeira com a língua que é, suponho, um lugar tão bom quanto qualquer outro para fechar toda essa discussão.

A linguagem, para a maioria dos escritores, é um jogo, os pensamentos são um jogo, o equivalente a um carrinho de fricção de criança, que faz um barulho tão fascinante quando você o rola pelo chão. Então para concluir, "From A to Z, in the Chocolate Alphabet", a versão de Harlan Ellison para o som do bater de palmas... som que somente a melhor ficção de terror e fantasia pode fornecer. E, indo de encontro a isso, um pouquinho do trabalho de Clark Ashton Smith, contemporâneo de Lovecraft e algo muito mais próximo de um verdadeiro poeta do que Lovecraft jamais sonhou ser; ainda que Lovecraft desejasse ardentemente tornar-se um poeta, acredito que o melhor que podemos dizer sobre sua poesia é que era um rimador suficientemente competente e que ninguém jamais confundiria uma de suas estrofes melancólicas com o trabalho de Rod McKuen. George F. Haas, autor da biografia de Smith, sugere que sua melhor obra foi Ebony and Crystal (Ébano e cristal), e seus leitores em geral tendem a concordar, ainda que os leitores de poesia moderna encontrarão muito que apreciar no tratamento convencional que Smith dá aos seus temas pouco convencionais. Suspeito, entretanto, de que Clark Ashton Smith teria gostado do que Ellison fez em "From A to Z, in the Chocolate Alphabet". Aqui, precedendo dois trechos da obra de Ellison, está um trecho do caderno de anotações de Smith, publicado há dois anos pela Arkham House como The Black Book of Clark Ashton Smith (O livro negro de Clark Ashton Smith):

> "The Face from Infinity[103]
>
> Um homem que tem medo do céu por alguma razão não definida, e tenta evitar lugares abertos tanto quanto possível. Morrendo afinal em um quarto com pequenas janelas cerradas, ele se encontra

repentinamente debaixo da terra em uma planície vasta e nua... um paraíso vazio. Nesse paraíso, aparece lentamente uma face ameaçadora, imensa, da qual ele não consegue fugir, já que todos os sentidos dele parecem ter-se fundido em um único sentido de visão. A morte, para ele, é esse momento eterno no qual ele se confronta com a face, e entende por que ele sempre temera o céu."

Agora, a sinistra jocosidade de Harlan Ellison:

"E is for ELEVATOR PEOPLE[104]

Eles nunca falam e não podem lhe ver. Há 500 edifícios nos Estados Unidos cujos elevadores vão além do subsolo. Depois que você pressiona o botão do subsolo e chega até ele, você aperta o mesmo botão mais duas vezes. As portas do elevador vão se fechar e você vai ouvir o som de roldanas especiais sendo posicionadas, e o elevador vai descer. Para dentro das cavernas. A sorte não tem sido favorável para os visitantes ocasionais dessas 500 jaulas. Eles pressionaram o botão errado, vezes demais. Foram apanhados por aqueles que se amontoam nas cavernas e receberam o... tratamento. Agora eles vivem nas jaulas. Eles nunca falam e não podem lhe ver. Olham fixamente para os números quando eles acendem e então apagam, indo para cima e para baixo, mesmo depois de cair a noite. As roupas deles são limpas. Há uma lavadora a seco especial que faz o trabalho. Você viu uma delas certa vez, e os olhos dela estavam repletos de gritos. Londres é uma cidade cheia de estreitas escadas de emergência."

E finalmente:

"H is for HAMADRYAD[105]

O Oxford English Dictionary tem três definições para hamadryad (hamadríade). A primeira é: ninfa de madeira que vive e morre em sua árvore. A segunda é: serpente indiana venenosa. A terceira definição é improvável. Nenhuma das três menciona a origem mítica da palavra. A árvore na qual a Serpente viveu era uma hamadríade. Eva foi envenenada. A árvore da qual a cruz foi feita foi a hamadríade. Jesus não ressuscitou, ele jamais morreu. A arca era composta de cúbitos de tábuas serradas da hamadríade. Você não vai encontrar qualquer sinal do navio no topo do monte Ararat. Ele afundou. Deve-se evitar a todo custo os palitos de dente dos restaurantes chineses."

Bem... agora digam-me. Vocês escutaram? O som de uma mão batendo palmas no ar?

10

Comecei este capítulo dois meses e 124 páginas manuscritas atrás dizendo que seria impossível dar uma visão geral da ficção de terror dos últimos trinta anos sem escrever um livro inteiro sobre o tema, e isso é tão verdade agora como o foi há dois meses e todas aquelas páginas atrás. Tudo o que consegui fazer aqui foi mencionar alguns livros no gênero de que eu gosto e com sorte dar a direção que esses romances e contos parecem apontar. Não discuti Eu sou a lenda, mas se você se sentir intrigado a ponto de ler O incrível homem que encolheu graças ao que eu disse aqui, você com certeza vai pegá-lo e encontrar as inconfundíveis marcas registradas de Matheson também nesse livro: seu interesse em restringir a personagem a uma única pessoa sob pressão, de forma que essa personagem seja completamente examinada, sua ênfase na coragem diante das adversidades, seu domínio do terror contra o que parece ser um pano de fundo normal, cotidiano. Não cheguei a discutir o trabalho de Roald Dahl, ou John Collier, ou Jorge Luis Borges, mas se você exaurir o estoque atual de fantasias alucinantes de Harlan Ellison, você vai encontrar esses outros escritores, e verá repetidos neles muitos dos interesses de Ellison, especialmente seu exame do homem em seus piores e mais corruptíveis momentos... e nos seus melhores, mais corajosos e verdadeiros. Ler o romance de possessão domiciliar de Anne Rivers Siddons poderá conduzi-lo ao meu romance sobre o mesmo tema, O iluminado, ou ao brilhante Burnt Offerings, de Robert Marasco.

Mas umas poucas indicações são tudo o que posso dar. Entrar no mundo da ficção de terror é se aventurar, pequeno como um hobbit, através de certas passagens nas montanhas (onde as únicas árvores que crescerão serão, sem dúvida, as hamadríades), para adentrar o equivalente à Terra de Mordor. Esse é o país vulcânico e fumegante do Senhor Negro e, se os críticos que o viram em primeira mão são poucos, os cartógrafos são menos ainda. Esta Terra é o espaço mais vazio do mapa... que é como ela deveria ser; deixarei a confecção de um mapa mais detalhado para aqueles estudantes de pós-graduação e professores de inglês que acham que todos os gansos que colocam os ovos de ouro devem ser dissecados, de forma que suas tripas, mais do que normais, possam ser rotuladas; para esses engenheiros figurados da imaginação, que não conseguem se sentir bem com o confortavelmente superdesenvolvido (e possivelmente perigoso) deserto literário até terem construído uma estrada de Cliff’s Notessobre esse deserto, e prestem atenção: todos os professores de inglês que já fizeram Cliff’s Notes deveriam ser arrancados de seus campi, estripados e esquartejados, e depois cortados em pedacinhos, e esses pedaços deveriam quarar até encolher ao sol, e depois ser vendidos como marcadores de livros nas livrarias das faculdades. Deixarei as indicações mais longas a cargo daqueles farmacêuticos da criatividade, que não conseguem se sentir totalmente à vontade até que cada conto, criado para nos encantar da

mesma maneira que cada um de nós, em algum momento, se encantou pela história de João e Maria, Chapeuzinho Vermelho, O Gancho, for habilmente desidratado e despejado dentro de uma cápsula de gel para ser engolido. Essa é a função deles — o trabalho dos dissecadores, engenheiros, farmacêuticos — e deixo isso a cargo deles, junto com o fervoroso desejo de que Shelob consiga pegá-los e comê-los, assim que eles entrem na terra do Senhor Negro, ou que as faces do Pântano da Morte venham primeiro hipnotizá-los e depois levá-los à loucura, citando Clenth Brooks para eles até a eternidade, em vozes sufocadas de lama, ou que o próprio Senhor Negro tranque-os para sempre em sua Torre ou jogue-os no Fosso da Morte, onde os crocodilos que lá vivem possam triturar seus corpos e silenciar para sempre suas vozes estridentes e sonolentas.

E, se eles conseguirem evitar tudo isso, espero que eles peguem urticária.

Meu trabalho está concluído, eu acho. Meu avô disse-me certa vez que o melhor mapa é aquele que aponta a direção do Norte e mostra quanta água há no caminho. Foi esse tipo de mapa que tentei fornecer aqui. A crítica e a retórica literárias não são formas com as quais eu esteja familiarizado, mas acabei de discutir livros durante... bem, por dois meses, ao que parece. Em alguma hora lá pelo meio de "Alice's Restaurant", Arlo Guthrie diz à plateia: "Eu poderia tocar a noite toda. Não sou orgulhoso... e não estou cansado..." Eu poderia dizer a mesma coisa, não falei sobre Charles Grant e seus livros sobre a Oxrun Station, ou do índio poeta de Manley Wade Wellman, aquele do violão de cordas de prata. Apenas toquei de leve em Our Lady of Darkness, de Fritz Leiber (mas saiba, caro leitor, que há uma coisa marrom-claro naquele livro que vai assombrar seus sonhos). Há dezenas de outros livros. Não, retiro o que eu disse. Há centenas.

Se você precisar de uma indicação ligeiramente mais ampla, ou se você ainda não estiver cansado de discutir livros, dê uma olhada no Apêndice 2, onde há uma lista de aproximadamente cem livros publicados nos trinta anos que estivemos mastigando aqui, todos eles de terror, todos eles excelentes de uma forma ou de outra. Se você for novo no gênero, vai encontrar coisa o suficiente para deixá-lo tremendo de medo durante o próximo ano e meio. Se não, vai ver que já leu muitos deles... mas eles darão a você minha embotada ideia de onde fica o Norte, pelo menos.

71 Uma palavrinha sobre a Arkhan House. Não há, com toda certeza, nenhum fã americano devoto de fantasia que não tenha pelo menos um daqueles volumes de lombada preta em sua estante. E, provavelmente, em lugar de honra. August Derleth, fundador desta pequena editora sediada em Wiscosin, era um romancista medíocre da escola de Sinclair Lewis, mas um editor absolutamente genial: a Arkham foi a primeira a publicar H. P. Lovecraft, Ray Bradbury, Ramsey Campbell e Robert Bloch... e estes são

apenas alguns nomes da legião de Delerth. Publicava seus livros em tiragens limitadas, variando entre 500 e 2.500 cópias, e algumas delas, Além da barreira do sono, de Lovecraft e Dark Carnival, de Bradbury, por exemplo, são agora peças de colecionador avidamente procuradas.

72 Em dado momento, e sob muita tensão, Don dá uma palestra longa e claudicante a uma turma de faculdade, sobre Stephen Crane. Durante a palestra, ele descreve O emblema rubro da coragem como "uma excelente história de fantasmas onde o fantasma nunca aparece". Considerando-se o trato melancólico do livro sobre temas como a coragem e a covardia, essa é uma descrição estranhamente apropriada do romance.

73 O melhor deles ocorre quando Lewis Benedikt enxerga sua morte. Ele vê a porta de um quarto de dormir formada pelo cruzamento das copas de dois pinheiros, enquanto caçava na floresta. Ele atravessa a porta, entrando numa terra de fantasia mortífera.

74 Mas é claro que para toda regra há exceções. Enquanto duas adaptações de histórias de horror das revistas da E. C. Comics, Tales from the crypt e Vault of Horror, são fracassos retumbantes, Robert Bloch escreveu dois filmes em episódios para os estúpios da British Amicus — A casa que pingava sangue e Asilo sinistro. Os dois roteiros foram adaptados de contos do próprio Bloch e ambos são uma ótima diversão. Naturalmente, o melhor deles continua sendo Noite de terror, filme inglês de 1946, estrelado por Michael Redgrave e dirigido por Robert Hamer, Cavalcanti, Charles Crichton e Basil Dearden.

75 O artigo é Waiting for the end: Shirley Jackson's The Sundial, escrito por John G. Park, Critique, Vol. XIX, nº 3, 1978.

76 Ou em O iluminado, que foi escrito muito com The Sundial em mente. Em O iluminado, as personagens são isoladas e cercadas pela neve em um velho hotel, a quilômetros de distância de qualquer ajuda. Seus mundos se retraíram e se voltaram para dentro; o Hotel Overlock se transforma no microcosmo onde as forças universais colidem, e o clima interior imita o clima do exterior. Os críticos do filme de Stanley Kubrick fariam bem se lembrassem que foram estes elementos, de forma consciente ou inconsciente, que Kubrick optou por acentuar.

77 De Shirley Jackson, por Lenemanja Friedman (Boston: Twayne Publishers, 1975), p. 121. A senhora Friedman cita diretamente do relato de Shirley Jackson de como o livro surgiu; esse relato foi publicado em um artigo chamado Experience and Fiction.

78 Friedman: Shirley Jackson, p. 133.
79 Se por acaso você for um dos cinco ou seis leitores de ficção popular americana que não os conhece, são eles: A Kiss Before Dying, O bebê de Rosemary, This perfect day, The Stepford wives e Os meninos do Brasil. Ele escreveu peças para a Broadway — Veronica's room, e outra que alcançou imenso sucesso, Dearthtrap. Menos conhecido é um filme feito para a TV, modesto, mas de arrepiar, chamado Dr. Cook's garden, estrelado por Bing Crosby, em uma atuação maravilhosamente habilidosa.
80 Sempre quis publicar um romance com as últimas 30 páginas simplesmente faltando. O leitor receberia pelo correio, por meio da editora, essas páginas finais, quando a editora tivesse recebido um resumo satisfatório de tudo que tivesse acontecido na história até aquele ponto. Isso iria, com certeza, colocar uma pulga atrás da orelha das pessoas que PULAM PARA O FIM DO LIVRO PARA VER COMO TERMINA.
81 Como apontado anteriormente, a refilmagem do romance de Finney, em fins dos anos 70, muda a localidade da história para São Francisco, optando por uma paranoia urbana que resulta em um número de sequências extremamente semelhantes àquelas que abrem a versão para as telas de Polanski para O bebê de Rosemary. Mas Philip Kaufman perdeu mais do que ganhou, na minha opinião, retirando a história de Finney de sua localização original de "uma cidade pequena com um coreto na praça".
82 Ao mesmo tempo que Finney e Matheson começaram a administrar seus próprios estilos de tratamento de choque na imaginação americana, Ray Bradbury começou a se fazer conhecido na comunidade da fantasia e, durante os anos 50 e 60, o nome de Bradbury se tornaria o mais prontamente conhecido no gênero pelo público em geral. Mas, para mim, Bradbury vive e trabalha sozinho em seu próprio país, e seu estilo marcante e iconoclasta nunca foi imitado com sucesso. Vulgarmente falando, quando Deus fez Bradbury, quebrou a fôrma.
83 Conheça o novo chefe, ele é igual ao antigo. (N. do E.)
84 Tem alguma coisa de errado aqui/ Mas você não sabe o que é/ Sabe, sr. Jones? (N. do E.)
85 E não há nenhuma novidade nisso. Os escritores dos gêneros de fantasia e de ficção científica reclamam da cobertura crítica que recebem dos grandes críticos — reclamação ora justificável, ora não —, mas a verdade é que a maioria dos críticos do gênero é um bando de imbecis intelectualizados. As revistas do gênero possuem uma longa e ignóbil

tradição de malhar romances que são longos demais para seu gênero de origem. Stranger in a strange land, de Robert Heinlein, recebeu uma crítica desfavorável nesse sentido.

86 A única referência à sensualidade carnal que é citada aqui ocorre durante o episódio no Cinema, que Bradbury se recusou a discutir, em sua carta a mim, apesar de eu ter-lhe pedido a gentileza de elaborá-lo um pouco. Continua sendo uma das partes mais torturantes do livro. Jim e Will descobrem o Cinema, diz Bradbury, no andar superior de uma casa "enquanto subiam o telhado atrás de maçãs mais maduras". Bradbury nos conta que olhar para dentro do Cinema mudou tudo, inclusive o sabor da fruta e, embora eu tenha uma tendência a sair correndo ao primeiro fedor de análise acadêmica, como um cavalo que sente cheiro de água de beber poluída com sal alcalino, a metáfora maçã-e-Éden aqui é forte demais para ser negada. O que exatamente está acontecendo nessa sala do segundo — ou terceiro — andar, esse "Cinema" que muda o gosto das maçãs, que tanto fascinou Jim do nome sombrio e seu amigo, cujo nome de batismo está tão associado à nossa suposta habilidade (nossa suposta habilidade cristã) de encontrar conscientemente a bondade em todas as situações? Bradbury sugere que o Cinema é um dos quartos de um prostíbulo. As pessoas lá dentro estão nuas; elas "deixam suas roupas caírem sobre o tapete, ficam em pelo e animalescas, nuas, como cavalos agitados...". Sendo assim, este é o prenúncio mais eloquente do livro sobre o desvio carnal da norma, que tanto atraía Jim Nightshade, enquanto ele está no limiar da adolescência.

87 Os únicos romances que consigo lembrar que evitam transformar a infância num mito ou conto de fadas e que, ainda assim, foram maravilhosamente bem-sucedidos são O senhor das moscas, de William Golding, e Um ciclone na Jamaica, de Richard Hughes. Alguém ainda vai me escrever sugerindo que deveria ter acrescentado O jardim de cimento, de Ian McEwan ou Harriet Said, de Beryl Bainbridge, mas acredito que, de maneiras diferentes (e com o olhar peculiar dos britânicos), as duas histórias romantizam a infância tanto quanto Bradbury o fez.

88 Poste listrado em espiral (vermelho, azul e branco) à porta das barbearias, sendo símbolo da profissão de barbeiro. (N. do E.)

89 Nem foi essa a única vez que esses dois escritores, tão diferentes, trabalharam um tema semelhante. Ambos escreveram histórias de viagem no tempo sobre homens que são levados a escapar de um presente terrível

em busca de um passado mais amigável: em Time and again (1970) de Finney, o herói retorna à virada do século XIX na costa leste americana, e em Em algum lugar do passado (1975), de Matheson, o herói volta no tempo até a virada do século XIX na Costa Oeste americana. Nos dois casos, o desejo das personagens de escapar do que Powers chama de "despersonificação cultural" é um fator em comum, entretanto, é possível imaginar tratamentos — e conclusões — bem diferentes.

90 Em O incrível homem que encolheu, a vida de Scott Carey se torna uma mistura cada vez mais e mais absurda de ansiedade; uma das maiores é o encolhimento das reservas de dinheiro e sua capacidade de sustentar a família como sempre fizera. Não vou dizer aqui que Matheson fez algo tão simples como transferir seus próprios sentimentos no momento para a personagem, mas vou sugerir que as frustrações do próprio Matheson naquele momento o capacitaram a descrever a personagem de Carey de forma muito mais convincente.

91 O herói de Matheson, Scott Carey, também desce ao porão todos os dias com seu bloco de anotações e seu lápis; ele também está escrevendo um livro (hoje em dia, todo mundo está, não é mesmo?). O livro de Scott narra suas experiências como o único homem no mundo a encolher, e isso sustenta a sua família satisfatoriamente... da mesma forma que o livro de Matheson e o filme baseado nele o fizeram para a família de Matheson, supõe-se.

92 Para dizer a verdade, me sinto mesmo. Meu primeiro romance, Carrie, a estranha, foi escrito sob circunstâncias pessoais complicadas, e o livro lidava com personagens tão desagradáveis e tão estranhas à minha perspectiva pessoal, que me pareciam quase marcianas. Quando pego o livro hoje — o que raramente acontece —, não me parece que uma outra pessoa o tenha escrito, mas ele provoca um sentimento peculiar... como se eu o tivesse escrito durante uma terrível gripe mental e emocional.

93 Um dos motivos do sucesso do Homem-Aranha, da Marvel, quando ele surgiu no cenário das histórias em quadrinhos, no início da década de 1950, talvez tenha sido sua vulnerabilidade; ele foi e é uma atraente exceção à fórmula padrão das revistas em quadrinhos. Há alguma coisa sedutora em sua vulnerabilidade enquanto Peter Parker e em suas trapalhadas enquanto Homem-Aranha. Depois de ser picado por uma aranha radioativa, Peter, a princípio, não sentiu nenhum desejo sacrossanto de lutar contra o crime; em vez disso, ele tinha decidido fazer uma incursão no mundo do

showbusiness. Não demora muito, no entanto, para que ele descubra uma verdade, amarga para ele e divertida para o leitor: não importa o quão fantástico você seja no programa de auditório, eles não vão fazer um cheque nominal para o Espetacular Homem-Aranha. Esses toques de realismo misturados às decepções podem ser creditados a Stan Lee, o criador do Homem-Aranha, e provavelmente o homem mais responsável por evitar que as histórias em quadrinho fossem pelo mesmo caminho dos pulps e dos romances baratos, durante os anos 1960 e 1970.

94 Esse exame da vida no microcosmo continua a exercer um fascínio sobre os escritores e os leitores. Em 1981, a Macmillan publicou Small World, de Tabitha King, uma maliciosa comédia de costumes, tratando de uma casa de bonecas presidencial caríssima, a filha ninfomaníaca de um presidente, e um cientista louco obeso, tão digno de pena quanto assustador. Publicado em 1981, ele permanece fora dos limites de tempo preestabelecidos neste livro; o que provavelmente é melhor; ela é minha esposa e minha análise seria prejudicada. Dessa forma, só vou acrescentar minha opinião contaminada de que Small World é uma maravilhosa contribuição a esse subgênero do horror.

95 A talidomida foi, durante muito tempo, utilizada como sedativo e teve seu uso interrompido depois que se descobriu que um de seus componentes causava graves deformações nos bebês das mulheres que faziam uso dela durante a gestação. (N. do E.)

96 Histórias de ghouls e canibalismo se aventuram no verdadeiro território do tabu, na minha opinião — são testemunhas disso as fortes reações públicas diante dos filmes A noite dos mortos-vivos e Zumbi, o despertar dos mortos. Algo mais importante do que uma inofensiva montanha-russa está acontecendo ali; esta é uma chance de realmente pegar as pessoas pela garganta e estrangulá-las. Escrevi um conto quatro anos atrás chamado "Sobrevivente". Ela fala de um cirurgião que naufraga e vai parar em uma ilha deserta — pouco mais do que um banco de coral na superfície do Pacífico — e come a si mesmo, um pedacinho de cada vez, para permecer vivo. "Fiz tudo como Hoyle mandou", escreve ele em seu diário, depois de amputar o pé. "E o lavei antes de comê-lo". Nem mesmo as revistas masculinas quiseram saber desse conto, e ele continua na gaveta do meu arquivo até hoje, aguardando um bom lar. Mas provavelmente nunca vai conseguir encontrá-lo.

97 No Brasil, chamado A bruma assassina. (N. do E.)

98 E há uma história maravilhosa sobre a época de Erle Stanley Gardner, que Frank Gruber costumava chamar de selva da publicação barata. Naquela época, a Depressão estava a pleno vapor e Gardner estava escrevendo faroestes a um centavo a palavra e vendendo para publicações como Western Round-up, West Weekly e Western Tales (cujo slogan era "Quinze histórias, quinze centavos"). Gardner admitiu que ele desenvolveu um hábito de esticar o tiroteio final ao máximo. É claro que o bandido finalmente tomba e o mocinho invade o salão — o 44 fumegando e as esporas tinindo —, para uma última sarsaparilla antes de partir, mas, nesse meio-tempo, cada vez que Gardner escrevia "Bang!" ganhava mais um centavo... e , naquela época, dois Bang! compravam o jornal do dia.

99 Tudo citado na entrada de Ellison por John Clute e Peter Nicholls, na Enciclopédia de ficção científica. Para reafirmar o óbvio, "Nalrah Nosille" é Harlan Ellison escrito ao contrário. Outros nomes que Ellison utilizou — E. K. Jarvis, Ivar Jorgensen e Clyde Mitchell — eram os supostos nomes de guerra. Na terminologia das publicações baratas, um nome de guerra era o nome de um escritor totalmente fictício, mas que era extremamente prolífico... principalmente porque vários (algumas vezes, dezenas de) escritores publicavam trabalhos sob aqueles nomes quando tinham um outro conto na mesma revista. Dessa forma, "Ivar Jorgensen" escreveu fantasia ao estilo de Ellison, quando era Ellison, e horror sensual, bem do estilo desse tipo de revista, como no romance de Jorgensen, Rest in Agony, quando era uma outra pessoa (nesse caso, Paul Fairman). A isso, deve-se acrescentar que Ellison reconhece atualmente todos os seus pseudônimos, e publica exclusivamente sob seu próprio nome desde 1965. Ele tem, segundo dizem, uma enorme necessidade de estar à frente das coisas.

100 Esta talvez seja a nota de rodapé mais longa da história, mas realmente preciso fazer essa pausa para contar mais duas histórias de Harlan, uma apócrifa, a outra, a versão de Harlan para o mesmo incidente.

Primeiro a apócrifa, que ouvi pela primeira vez em uma livraria de ficção científica e depois em inúmeras convenções de fantasia e ficção cinetífica. Dizia-se que a Paramount Pictures fez uma conferência de pré-produção para Jornadas nas estrelas: o filme, com Grandes Nomes de Ficção Científica. O objetivo da conferência era levantar ideias para uma missão grande o suficiente para levar a nave estrelar Entreprise do tubo catódico para a tela grande... e GRANDE for a palavra que o executivo encarregado da conferência insistia em enfatizar. Um dos escritores sugeriu que a

Enterprise poderia ser sugada por um buraco negro (o pessoal da Disney surgiu com essa ideia cerca de três meses depois). O executivo da Paramount não achou que fosse grande o suficiente. Outro sugeriu que Kirk, Spock e companhia poderiam descobrir um pulsar que fosse, na verdade, um organismo vivo. Ainda não era grande o suficiente, e o escritor foi exortado; os escritores foram lembrados mais uma vez que deveriam pensar GRANDE. Reza a lenda que Ellison ficou sentado quieto, cozinhando em fogo brando... só que, para Harlan, um fogo brando dura uns cinco segundos. Finalmente ele falou. "A Enterprise", disse ele, "entra em uma dobra interestelar a maior de todas as dobras interesterales já vistas e imaginadas. É transportada através de milhares de anos-luz no intervalo de segundos, e chega a uma gigantesca parede cinza. A parede marca o limite de todo o universo. Scotty descarrega rajadas de íons em potência máxima que abrem uma brecha na parede, de forma que eles podem ver o que está além dos limites de tudo. Espreitando através de fenda, banhado por uma luz incrivelmente branca, está a face de Deus."
Seguiu-se um curto período de silêncio. Então o executivo disse: "Não é grande o suficiente. Eu não disse para vocês pensarem GRANDE?"
Em resposta a isso, dizem que Ellison deu uma banana pro cara e saiu.
Eis a versão de Harlan Ellison do que realmente aconteceu:
"A Paramount vinha tentando realizar um filme de Jornada nas estrelas já fazia algum tempo. Gene Roddenberry estava determinado a ter seu nome nos créditos iniciais de qualquer maneira... o problema é que ele não conseguia escrever nada que prestasse. Sua única ideia, executada seis ou sete vezes na série, e mais uma vez no longa-metragem, é que a tripulação da Enterprise vai até as profundezas do espaço, encontra Deus e este vem a ser ou um louco, ou uma criança, ou os dois. Fui chamado duas vezes, antes de 1975, para discutir a história. Outros escritores também foram sondados. A Paramount não conseguia decidir e já tinha até mesmo afastado Gene do projeto algumas vezes, até que ele colocou advogados na história. Então a guarda real mudou novamente na Paramount e Diller e Eisner vieram da ABC e trouxeram uma canastra de... colegas. Um deles era um ex-desenhista de cenários... chamado Mark Trabulus.
"Roddenberry sugeriu que eu fizesse a cenografia do filme juntamente com esse Trabulus, o útimo... dos inúteis que a Paramount tinha contratado para o problemático projeto. Tive uma conversa com Gene... sobre um enredo. Ele me disse que eles continuavam querendo histórias cada vez mais

grandiosas, e tudo o que era sugerido não era grande o bastante. Criei um enredo, Gene gostou e marcou um encontro com Trabulus para o dia 11 de dezembro (1975). Seria apenas Gene (Roddenberry), Trabulus e eu no escritório de Gene, no edifício da Paramount.

"Contei a eles a história. Era sobre uma ida até os limites conhecidos do universo, para voltar no tempo até o período plistoceno, quando o homem surgiu. Postulei um desenvolvimento paralelo da vida réptil, que poderia ter se tornado a espécie dominante da Terra, caso os mamíferos não tivesse prevalecido. Postulei uma inteligência alienígena de uma galáxia distante, onde as cobras haviam se transformado na forma dominante de vida, e um Homem-cobra que teria vindo à Terra no futuro de Jornada nas estrelas e visto seus ancestrais serem dizimados, e que teria retornado ao passado distante da Terra para acertar as distorções no curso do tempo, de forma que os répteis pudessem derrotar os humanos. A Enterprise volta para corrigir o tempo, encontra a cobra alienígena e a tripulação humana confronta-se com o dilema moral de saber se tinha ou não o direito de dizimar toda uma forma de vida apenas para assegurar seu próprio controle territorial no presente e no futuro. A hisória, em suma, compreendia todos os espaços e todos os tempos a partir de um problema moral e ético.

"Trabulus escutou a tudo e permaneceu calado por alguns minutos. Então, disse: 'Sabe, eu estava lendo um livro de um cara chamadoVon Daniken e ele provou que o calendário maia é exatamente igual ao nosso — então ele deve ter sido trazido por alienígenas. Você poderia inserir alguns maias?'

"Olhei para Gene, Gene olhou para mim; ele não disse nada. Olhei para Trabulus e disse: 'Não havia maias no início dos tempos'. E ele disse: 'Bem, quem vai saber a diferença?'. E eu disse: 'Eu vou saber a diferença. É uma sugestão idiota.' Trabulus então ficou puto e disse que ele gostava muito dos maias e que era melhor eu fazer isso se quisesse escrever o filme. Então eu disse: 'Eu sou um escritor. Não sei que merda você é!' E levantei-me e saí. Esse foi o fim do meu envolvimento com o filme Jornada nas estrelas."

O que nos deixa, reles mortais, que nunca conseguimos encontrar a frase certa para dizer no momento certo, com nada mais a dizer exceto: "Valeu, Harlan!"

101 Segunda anedota de Ellison: minha esposa e eu assistimos a uma palestra dada por Ellison na Universidade do Colorado, no outono de 1974. Ele tinha, naquela época, acabado de escrever "Croatoan", o arrepiante

carro-chefe de Strange Wine, e tinha se submetido a uma vasectomia dois dias antes. "Eu ainda estou sangrando", disse ele ao público, "e minha senhora pode confirmar que estou dizendo a verdade." A esposa dele confirmou e um casal mais velho começou a sair do auditório, parecendo um pouco chocado. Harlan deu um caloroso adeus a eles de cima do tablado. "Boa noite, amigos", disse ele. "Sinto muito se não era isso que vocês esperavam."

102 Isso me faz lembrar de algo que aconteceu na Convenção Internacional de Fantasia de 1979. Um repórter me fez a eterna pergunta: "Por que as pessoas leem esses livros de horror?" Minha resposta foi essencialmente a de Harlan; você tenta aprisionar a loucura dentro de uma jarra, para conseguir lidar com ela um pouco melhor. As pessoas que leem ficção de horror estão pervertidas, eu disse ao repórter; mas, se você não tiver um pouco de perversão na sua vida, vai ficar impossível viver na última quarta parte do século XX. A manchete na matéria que saiu do prelo para os jornais por todo o país era bastante previsível, creio eu, e exatamente o que eu merecia por me atrever a falar metaforicamente com um jornalista: KING DIZ QUE SEUS FÃS SÃO PERVERTIDOS. Sorvete na testa.

103 Em português, A face do infinito.

104 Em português, E, de Gente do Elevador.

105 Em português, H, de Hamadríade.

Capítulo Dez

A última valsa — terror e moralidade, terror e magia

1

"Sim, mas como você justifica o fato de você ganhar a vida alimentando os piores medos das pessoas?"

2

A polícia foi chamada por um vizinho que escutara algum barulho. O que eles encontraram foi um banho de sangue — e algo pior. O jovem admite, com bastante tranquilidade, que ele assassinara sua avó com um cano e depois cortara sua garganta.

"Eu precisava do sangue dela", diz calmamente o jovem à polícia. "Sou um vampiro. Sem o sangue dela eu teria morrido."

No quarto dele, a polícia encontra revistas e artigos sobre vampiros, gibis de vampiros, histórias, romances.

3

Estávamos tendo um almoço bastante agradável, esse repórter do Washington Post e eu, coisa pela qual eu estava grato. Havia acabado de iniciar um tour por 12 cidades para divulgar meu romance Zona morta, começando por Nova York no dia anterior, com festa oferecida pela Viking Press no Tavernon the Green, um imenso restaurante no estilo rococó, no final do Central Park. Tentara pegar leve na festa, mas ainda assim matei oito cervejas ali, além de umas seis ou sete em uma festa menor, mais tranquila, com alguns amigos do Maine, mais tarde. Mesmo assim, estava de pé na manhã seguinte às quinze para as cinco, para embarcar no voo

das seis horas para Washington, a fim de conseguir fazer uma aparição na TV às sete da manhã, apresentando meu romance. Bem-vindos ao tour, meus amigos.

Fiz uma viagem tranquila, contando um terço imaginário enquanto o avião decolava sob uma tempestade (sentado ao lado de um obeso homem de negócios que leu o Wall Street Journal durante todo o voo e comia um biscoito após o outro, de forma deliberada e reflexivamente, como se os estivesse saboreando), e cheguei a Washington pelo menos dez minutos adiantado. As luzes da televisão intensificavam a ligeira ressaca com a qual tinha levantado, e agradeci a Deus pelo que fora um almoço bastante à vontade com o repórter do Post, cujas perguntas foram interessantes e relativamente pouco ameaçadoras. Eis que surge do nada toda esta lengalenga de alimentar os medos das pessoas. O repórter, um jovem magro, me fitava por sobre o seu sanduíche, os olhos brilhando.

4

1960 — um jovem solitário de Ohio acaba de sair do cinema onde assistira a Psicose pela quinta vez. Este jovem vai para casa e apunhala sua avó até a morte. O patologista contaria, posteriormente, mais de quarenta ferimentos separados provocados pelo punhal.

"Por quê?", perguntou a polícia.

"Vozes", responde o jovem. "Vozes me disseram para fazer isso."

5

"Olha", disse eu, colocando no prato o meu sanduíche. "Pegue qualquer um dos psiquiatras das grandes cidades. Ele tem uma casa maravilhosa em um bairro residencial que vale pelo menos 100 mil dólares. Dirige uma Mercedes, ou cor de tabaco ou cinza-prata. Sua esposa tem uma caminhonete. Seus filhos vão a escolas particulares durante o ano letivo e a excelentes acampamentos de verão na Nova Inglaterra ou no Noroeste, todas as férias. O filho vai para Harvard se conseguir boas notas — dinheiro, com toda certeza, não é problema — e a filha pode ir para alguma escola para moças, onde o lema da irmandade é 'Nós não conjugamos, nós declinamos'. E como está ele fazendo dinheiro para produzir todos esses sonhos? Está escutando as mulheres chorando sobre sua frigidez, está escutando homens com impulsos suicidas, está lidando com a paranoia branda e profunda, talvez de vez em quando esteja com um caso de verdadeira esquizofrenia. Ele está lidando com pessoas que, acima de tudo, estão se cagando de medo porque suas vidas, de alguma maneira, fugiram

do controle deles e tudo parece estar desmoronando... e se isso não é ganhar a vida alimentando o medo das pessoas, eu não sei o que é.”

Peguei meu sanduíche novamente e dei uma mordida, convencido de que, se não tivesse rebatido o abacaxi que ele havia arremessado em mim, havia pelo menos conseguido me livrar dele e permanecer vivo. Quando levantei os olhos de meu sanduíche, o pequeno meio-sorriso no rosto do repórter havia desaparecido.

“Eu”, disse ele gentilmente, “por coincidência, estou fazendo análise”.

6

Janeiro de 1980. A mulher e sua mãe estão tendo uma conversa preocupada sobre o bebê de três meses de idade da mulher. O bebê não para de chorar. Chora o tempo todo. Elas estão de acordo quanto à origem do problema: o bebê está possuído pelo demônio, como aquela menininha em O exorcista. Elas despejam gasolina sobre o bebê, enquanto ele chora em seu berço, e ateiam fogo nele, a fim de expulsar o demônio. O bebê permanece internado no pavilhão de queimados por três dias. Depois morre.

7

O artigo do repórter foi claro e limpo com tudo o que foi dito; ele fora indelicado com a minha aparência física e acredito que ele tinha alguma razão — eu estava naquele fim de verão de 1979 no estado mais mulambento dos últimos dez anos — mas, fora isso, causei muito boa impressão. Mas, mesmo no artigo que ele escreveu, você pode sentir os pontos nos quais o caminho dele e o meu divergiam; há aquele estalo silencioso, que é o som das ideias repentinamente partindo para duas direções completamente diferentes.

“Você fica com a impressão de que King gosta desse tipo de disputa”, escreveu ele.

8

Boston, 1977. Uma mulher é assassinada por um jovem que utiliza inúmeros utensílios de cozinha para efetuar o assassinato. A polícia especula que ele pode ter tirado a ideia de um filme — Carrie, a estranha — de Brian De Palma, do romance de Stephen King. Na versão cinematográfica, Carrie mata sua mãe fazendo com que todos os tipos de

utensílios de cozinha — inclusive um saca-rolhas e um descascador de batatas — voem pela sala e, literalmente, preguem a mulher à parede.

9

O horário nobre da televisão sobreviveu por mais de dez anos ao apelo dos grupos de pressão para dar fim à excessiva retratação gráfica da violência nas telas, e incontáveis subcomitês do Senado e da Câmara se reuniram para discutir o assunto. Detetives particulares continuaram a alvejar os bandidos e levar pancadas na cabeça depois dos assassinatos de John F. Kennedy, Robert F. Kennedy, Martin Luther King; você poderia conseguir sua dose de carnificina a cada vez que apertasse o botão do controle remoto em qualquer noite da semana, inclusive aos domingos. A guerra não declarada do Vietnã estava esquentando bastante, obrigado. A contagem de corpos estava subindo à estratosfera. Os psicólogos infantis atestavam que, após assistirem a duas horas de violência na TV, crianças de um grupo de teste demonstraram um marcante aumento da agressividade ao brincar — bater o caminhão de brinquedo contra o chão em vez de fazê-lo deslizar para a frente e para trás, por exemplo.

10

Los Angeles, 1969. Janis Joplin, que posteriormente viria a morrer vítima de overdose, está vociferando "Ball and Chain". Jim Morrison, que viria a morrer de um ataque cardíaco em uma banheira, está cantando "Kill, kill, kill, kill" no fim de uma música chamada The End — Francis Ford Coppola vai utilizá-la dez anos mais tarde como música de fundo no prólogo de Apocalyse Now. Os editores do Newsweek publicam a fotografia de um soldado americano de sorriso tímido, segurando a orelha decepada de um homem. Em um subúrbio de Los Angeles, um menino afunda os olhos de seu irmão com os dedos. Ele estava, segundo explicou, apenas tentando imitar os Três Patetas, fazendo a mesma coisa! "Quando eles fazem isso na televisão", explica chorosa a criança, "ninguém se machuca".

11

A violência de faz de conta da televisão continuou, entretanto, através dos anos 1960, passando por Charles Whitman em Texas Tower ("Havia um rumor/ sobre um tumor", cantavam alegremente Kinky Friedman e os

Texas Jewboys, "localizado na base do cééééérebro..."), e o que a dizimou finalmente e deu início aos seriados cômicos dos anos 1970 foi um evento aparentemente sem importância, se comparado às mortes de um presidente, de um senador e de um grande líder dos direitos civis. Os executivos da televisão foram, finalmente, forçados a repensar sua posição porque uma jovem ficou sem gasolina em Roxbury.

Infelizmente, havia um galão vazio de gasolina em seu porta-malas. Ela parou para enchê-lo em um posto de gasolina e, quando estava voltando para seu carro, foi surpreendida por uma gangue de jovens negros que lhe roubaram o galão de gasolina, encharcaram-na com o combustível e então — como a mulher e sua mãe tentando expulsar o demônio do corpo do bebê — atearam-lhe fogo. Dias depois, ela morreu. Os jovens foram capturados, e alguém finalmente fez a famosa pergunta: de onde vocês tiraram uma ideia tão horrível?

Da televisão, veio a resposta. Do The ABC Movie of the Week.

Nos últimos anos da década de 1960, Ed McBain (na verdade, o romancista Evan Hunter) escreveu um de seus melhores romances policiais do 87º Distrito. Chamava-se Fuzz (Policial) e lidava em parte com uma gangue de adolescentes que saía por aí ensopando pessoas com gasolina e tacando fogo. A versão para as telas é descrita por Steven Scheuer em seu inestimável programa de televisão Movies on TV como uma "comédia desmiolada", estrelada por Burt Reynolds e Raquel Welch. O melhor momento do filme ocorre quando vários policiais de tocaia, vestidos de freiras, começam a perseguir um suspeito, suspendendo os hábitos, revelando enormes botinas pesadas. Muito engraçado, não é mesmo, pessoal? De rolar de rir.

O romance de McBain não tem nada de engraçado. É soturno e quase chega a ser bonito. Com certeza, o mais perto que ele chegou da definição exata do que seja o destino do policial foi quase no fim do romance, quando Steve Carella, disfarçado, também é incinerado. Os produtores do filme aparentemente viram algo entre M.A.S.H. e Cidade nua nisso, e o resultado é, na sua maior parte, verdadeiramente esquecível. E Fuzz, uma tragicomédia pessimamente executada, terminou efetivamente com a violência na televisão.

A mensagem? Você é o responsável. E as redes de televisão captaram a mensagem.

12

"Como você justifica a violência da cena do chuveiro em Psicose?" Um crítico perguntou certa vez a Sir Alfred Hitchcock.

"Como você justifica a cena de abertura de Hiroshima Meu Amor?", dizem que foi a resposta de Hitchcock. Nessa cena de abertura, que certamente

escandalizou os padrões americanos de 1959, vemos Emmanuele Riva e Eliji Okada se abraçando nus.

"Essa cena de abertura foi necessária para a integridade do filme", respondeu o crítico.

"A cena do chuveiro em Psicose também", disse Hitchcock.

13

Que tipo de fardo deve o escritor — particularmente o escritor de ficção de terror — suportar nessa questão? Certamente, nunca existiu um escritor nesse gênero (com uma possível exceção feita a Shirley Jackson) que não tenha sido referido com restrições pela crítica. A moralidade da ficção de terror tem sido objeto de questionamento há cem anos. Um dos sangrentos precursores de Drácula, Varney o vampiro, foi classificado como "ordinário". Nos anos 1930, ouviram-se clamores de que revistas como Weird Tales e Spicy Stories (que regularmente apresentavam capas sensuais de S&M, onde belas garotas eram amarradas, sempre em "trajes minúsculos", ameaçadas por uma bestial — mas reconhecidamente masculina — criatura da noite) estavam arruinando a moral da juventude americana. Do mesmo modo, na década de 1950, a indústria de histórias em quadrinhos tirou de circulação certas publicações ilegais, como Tales From the Crypt, da E. C., e instituiu um Código das Revistas em Quadrinhos, quando ficou claro que o Congresso tinha intenções de fazer uma limpeza na casa por eles, caso se negassem a limpá-la por si próprios. Não haveria mais histórias de desmembramentos, defuntos que voltariam da morte e pessoas enterradas vivas — pelo menos, não nos dez anos seguintes. O retorno foi assinalado pelo despretensioso nascimento de Creepy, uma revista do Warren Group, que constituiu uma volta total aos dias dos quadrinhos de terror da E. C., de Bill Gaines. Uncle Creepy e seu companheiro, Cousin Eerie, que surgiu mais ou menos dois anos mais tarde, eram certamente intercambiáveis com a Old Witch e o Crypt-Keeper. Até mesmo alguns dos velhos artistas estavam de volta — Joe Orlando, que surgiu como desenhista da E. C., também apareceu na primeira edição de Creepy, se não me falha a memória.

Eu sugeriria que sempre houve uma grande tendência, particularmente quando se trata de formas tão populares como o cinema, a televisão e a ficção de primeira linha, de se assassinar o mensageiro em favor da mensagem. Não duvido agora, nem nunca duvidei antes, de que os jovens que queimaram a mulher em Roxbury tiraram a ideia de uma exibição de Fuzz, certa noite de domingo na ABC; e que, se esse filme não tivesse sido exibido, a estupidez e a falta de imaginação poderiam muito bem tê-los feito matá-la de um jeito mais comum. O mesmo vale para muitos dos outros casos mencionados aqui.

A dança macabra é uma valsa com a morte. Essa é uma verdade da qual não podemos nos esconder. Do mesmo modo que os brinquedos em um parque de diversões imitam a morte violenta, a história de terror é uma chance de examinar o que está acontecendo atrás das portas que normalmente mantemos fechadas a sete chaves. Ainda assim, a imaginação não se contenta com as portas trancadas. Em algum lugar lá fora há um parceiro para essa dança, sussurra na noite a imaginação. Um parceiro com um traje de gala esfarrapado, um parceiro com as órbitas dos olhos vazias, um bolor esverdeado crescendo em suas luvas longas, vermes se entrelaçando nos restos dos cabelos dela. Segurar uma criatura dessas em meus braços? Quem, vocês me perguntariam, seria louco a esse ponto? Bem...?

"Você não vai querer abrir essa porta", diz Barba Azul a sua esposa, na mais horrível de todas as histórias de terror, "porque seu marido a proibiu". Mas isso, é claro, só serve para torná-la ainda mais curiosa... e, no fim das contas, sua curiosidade é satisfeita.

"Pode ir aonde desejar no castelo", Conde Drácula diz a Jonathan Harker, "exceto onde as portas estiverem trancadas, porém é claro que nesses cômodos o senhor não há de querer entrar". Mas logo Harker vai até elas.

E assim acontece com todos nós. Talvez nos encaminhemos à porta ou janela proibidas porque compreendemos que chega uma hora em que devemos ir, queiramos ou não... e não somente olhar, mas ser empurrados através delas. Para sempre.

14

Baltimore, 1980. Uma mulher lê um livro enquanto espera seu ônibus chegar. Quem a aborda é um soldado reformado, veterano do Vietnã, que durante algum tempo foi usuário de drogas. Tem uma história de problemas mentais que parece datar do período em que estivera em serviço. A mulher já o vira no ônibus antes, algumas vezes delirando, outras cambaleante, outras, ainda, gritando alto o nome de pessoas ausentes. "Está certo, capitão!", ela o havia escutado dizer. "Está certo, está certo!"

Ele ataca a mulher enquanto ela esperava o ônibus; posteriormente, a polícia levanta a hipótese de que ele estava atrás de dinheiro para drogas. Não faz diferença. Ele vai morrer do mesmo jeito, não importa do que ele estava atrás. A vizinhança é barra-pesada. A mulher tem uma faca escondida junto ao corpo. Em meio à luta, ela a utiliza. Quando o ônibus chega, o ex-soldado negro está caído morto na sarjeta.

"O que você estava lendo?", pergunta a ela um repórter, depois; ela lhe mostra A dança da morte, de Stephen King.

Com esse disfarce de semântica cuidadosamente removido e colocado de lado, o que aqueles que criticam as histórias de terror (ou que simplesmente se sentem incomodados em relação às próprias ou em relação ao seu gosto por elas) parecem estar dizendo é isso: vocês estão vendendo morte, desfiguração e monstruosidade; estão negociando com morte e violência, morbidez e repugnância; são apenas mais um representante daquelas forças do caos que estão ativas no mundo de hoje.

Vocês são, em suma, imorais.

Um crítico perguntou a George Romero, depois do lançamento de Zumbi, o despertar dos mortos, se ele achava que esse filme, com cenas de sangue, canibalismo e violência explícita, era o retrato de uma sociedade saudável. A resposta de Romero, digna da piada de Hitchcock contada anteriormente, foi perguntar ao crítico se ele achava que a invenção do motor de suporte DC-10 foi uma coisa sadia para a sociedade. Sua resposta foi rejeitada como um sofisma ("Você tem a impressão de que Romero gosta desse tipo de disputa", eu quase posso escutar o crítico dizendo).

Bem, vejamos se o sofisma é realmente um sofisma — e vamos descer um degrau a mais, além dos que já descemos até aqui. Já está tarde, estão tocando a última valsa, e se não dissermos certas coisas agora, acho que nunca mais as diremos.

Venho tentando sugerir, ao longo deste livro, que a história de terror, sob o disfarce de garras e sustos, é tão conservadora quanto um Republicano de Illinois vestindo um terno de três peças; que seu principal objetivo é reafirmar as virtudes da norma, demonstrando-nos que coisas horríveis acontecem às pessoas que se aventuram nas terras proibidas do tabu. Na estrutura da maioria das histórias de terror, encontramos um código de moral tão forte, que faria sorrir um puritano. Nos velhos quadrinhos E. C., as adúlteras inevitavelmente acabavam mal e os assassinos tinham um destino que faria as máquinas de torturas da inquisição parecerem brinquedos de criança em parques de diversões.[106] As histórias de terror modernas não são muito diferentes das peças teatrais moralistas dos séculos XV, XVI e XVII, quando as analisamos com maior profundidade. A história de terror, em sua grande maioria, não somente se baseia nos Dez Mandamentos, como coloca-os no formato de tabloide. Quando as luzes se apagam no cinema, ou quando abrimos um livro, podemos confiar tranquilamente que, com certeza, os malfeitores serão punidos e as coisas voltarão aos seus devidos lugares.

Cheguei a utilizar uma pomposa metáfora acadêmica, sugerindo que a história de terror geralmente detalha o surgimento de alguma loucura dionisíaca em uma existência apolínea, e que o terror vai continuar até que as forças dionisíacas sejam repelidas e a norma apolínea, mais uma vez, restaurada. Com exceção de um prólogo poderoso, e talvez intrigante, filmado no Iraque, o filme O exorcista, de William Friedkin, começa, na

verdade, em Georgetown, um subúrbio completamente apolíneo. Na primeira sequência, Ellen Burstyn é acordada por um barulho de alguma coisa se quebrando, seguido de um rugido, no porão — soava como se alguém tivesse soltado um leão lá dentro. É a primeira fenda no mundo apolíneo; em breve, tudo será levado por uma torrente de pesadelo. Mas essa perturbadora fenda entre nosso mundo normal e o caos, onde é permitido que demônios ataquem as crianças inocentes, é, afinal, fechada novamente no final do filme. Quando Burstyn, na última cena, conduz a pálida mas sã Linda Blair até o carro, entendemos que o pesadelo acabou. A ordem foi restaurada. Nós cuidamos do mutante e o expulsamos. O equilíbrio nunca estivera tão bem.

Essas são algumas das coisas que discutimos neste livro... mas suponham que tudo isso tenha sido uma fraude e um fundo falso. Não estou dizendo que seja, mas talvez (já que essa é a última dança) devêssemos discutir essa possibilidade, pelo menos.

Na nossa discussão dos arquétipos, tivemos a oportunidade de discutir o Lobisomen, aquele sujeito que é algumas vezes peludo e, outras vezes, ilusoriamente liso. Suponha que houvesse um duplo Lobisomen; suponha que o criador da história de terror fosse, sob seu disfarce de medo e garras de plástico, um Republicano com seu terno de três peças como havíamos dito... ah, mas suponha também que, embaixo de tudo isso, haja um verdadeiro monstro, com garras de verdade e uma massa confusa de cobras se entrelaçando, como numa Medusa, no lugar do cabelo; suponha que tudo isso seja uma mentira e que, quando o criador do terror é finalmente desnudado até o âmago de seu ser, encontramos não um agente da norma, mas um alegre e saltitante agente do caos, de olhos vermelhos.

O que vocês acham dessa possibilidade, caros amigos?

16

Há cerca de cinco anos, terminei de escrever O iluminado, tirei um mês de folga e então sentei para escrever um novo romance, com o título provisório de The House on Value Street (A casa na rua Value). Seria um roman à clef sobre o sequestro de Patty Hearst, a lavagem cerebral por que passou (ou seu despertar para as questões sociopolíticas, dependendo do seu ponto de vista, eu acho), sua participação no assalto ao banco, o tiroteio no esconderijo da SLA em Los Angeles — em meu livro, o esconderijo seria em Value Street —, a fuga pelo país, toda a bola de neve. Esse me parecia ser um assunto altamente poderoso e, apesar de eu estar ciente de que inúmeros livros de não ficção seriam escritos sobre o tema, parecia-me que somente um romance poderia ser bem-sucedido na explicação de todas as contradições. O romancista é, afinal de contas, o mentiroso de Deus, e, se ele fizer bem o seu trabalho, mantiver a calma e

a coragem, ele pode encontrar, às vezes, a verdade que vive no centro da mentira.

Bem, nunca cheguei a escrever esse livro. Juntei meus materiais de pesquisa da forma como estavam, deixei-os à mão (Patty ainda estava livre na época, que era outro ponto que me atraía na ideia; eu poderia dar o meu próprio final), e comecei a atacar o romance. Ataquei de um lado e nada aconteceu. Tentei de outro lado e achei que estava indo tudo bem, até que descobri que todas as minhas personagens davam a impressão de que tinham acabado de sair, completamente suadas, de uma maratona de dança em A noite dos desesperados, de Horace McCoy. Tentei in medias res. Tentei imaginá-lo como uma peça teatral, truque que algumas vezes funciona comigo quando estou totalmente bloqueado. Dessa vez, não funcionou.

Em seu maravilhoso romance The Hair of Harold Roux (O cabelo de Harold Roux), Thomas Williams nos diz que escrever um longo romance é como reunir as personagens sobre uma grande planície escura. Elas permanecem em volta da pequena fogueira da inventividade do escritor, aquecendo as mãos na chama, esperando que o fogo se transforme numa labareda que forneça tanto luz quanto calor. Mas muitas vezes ela se apaga, toda a luz se extingue e as personagens são engolidas pela escuridão. Essa é uma ótima metáfora para o processo de produção de ficção, mas não é minha... talvez seja muito suave para ser minha. Sempre concebi o romance como um imenso castelo negro a ser atacado, um bastião a ser tomado pela força ou pela sagacidade. O interessante nesse castelo é que ele parece estar de portas abertas. Não parece cercado por nenhum dos lados. A ponte levadiça está baixada. Os portões estão abertos. Não há nenhum arqueiro nas torres. O problema é que há somente uma entrada segura; todas as outras possibilidades de entrada resultam em súbita aniquilação vinda de algum lugar oculto.

No meu livro sobre Patty Hearst, nunca consegui encontrar a entrada correta... e durante todo aquele período de um mês e meio, outra coisa estava me importunando no fundo da minha mente. Era uma notícia de jornal que eu havia lido sobre um derramamento acidental de CBW em Utah. Toda a porcaria saiu dos contêineres e matou um rebanho de ovelhas. Mas, conforme afirmava o artigo do jornal, se o vento estivesse soprando na direção oposta, a boa gente de Salt Lake City poderia ter tido uma surpresa bastante desagradável. Esse mesmo artigo lembrou-me de um romance chamado Earth Abides (A Terra cede), de George R. Stewart. No livro de Stewart, uma praga devasta grande parte da humanidade, e os protagonistas, que haviam ficado imunes graças a uma picada de cobra na hora certa, testemunham as mudanças ecológicas causadas pelo desaparecimento do homem. A primeira metade do longo livro de Stewart é contagiante; a segunda metade está mais para um empurrão ladeira acima — muita ecologia, pouco enredo.

Estávamos morando em Boulder, Colorado, naquela época, e eu costumava escutar a estação de divulgação da Bíblia, que vinha transmitida

de Arvada, com bastante regularidade. Certo dia, escutei um pregador divagando sobre o texto. “Uma vez, em todas as gerações, a praga recairá sobre eles.” Gostei da sonoridade da frase que soa como uma citação bíblica, mas não é — e a anotei e a datilografei na minha máquina de escrever: Uma vez, em todas as gerações, a praga recairá sobre eles.

Essa frase, mais o derramamento de CBW em Utah e as lembranças do bom livro de Stewart se misturaram a meus pensamentos sobre Patty Hearst e a SLA, e, um dia, sentado à máquina de escrever, meus olhos viajando de cima a baixo, indo daquela aterrorizante homilia na parede até a enlouquecedora folha de papel em branco na máquina, escrevi — só para escrever alguma coisa: O mundo chega a seu fim, mas todos na SLA estão, de alguma forma, imunes. Uma cobra os pica. Olhei para essa frase por alguns instantes e então datilografei: Não haverá mais falta de petróleo. Esta foi um pouco animadora, de um jeito horrível. Não haverá mais pessoas, não haverá mais dutos de gás. Embaixo de Não haverá mais falta de petróleo, escrevi rapidamente: Não haverá mais Guerra Fria. Não haverá mais poluição. Não haverá mais bolsas de couro de jacaré. Não haverá mais crimes. Uma temporada de descanso. Gostei dessa última. Parecia-me algo que deveria ser mantido. Sublinhei-a. Permaneci ali sentado por mais uns 15 minutos, escutando os Eagles no meu pequeno toca-fitas, e então escrevi: Donald DeFreeze é um homem sombrio. Não queria dizer que ele era negro,[107] ocorrera-me repentinamente que, nas fotos tiradas durante o assalto a banco de que Patty Hearst havia participado, mal se podia ver a cara de DeFreeze. Ele estava usando um chapéu grande, e só se podia conjecturar sobre sua aparência. Escrevi Um homem sombrio sem rosto e olhei para cima para ver aquele pequeno e horrível moto-contínuo mais uma vez: Uma vez em todas as gerações, a praga recairá sobre eles. E foi isso. Passei os dois anos seguintes escrevendo um livro aparentemente interminável chamado A dança da morte. Chegou a um ponto em que comecei a descrevê-lo aos amigos como meu pequeno Vietnã pessoal, porque ficava dizendo a mim mesmo que nas cem páginas seguintes começaria a ver a luz do fim do túnel. O manuscrito final tinha mais de 1.200 páginas e pesava três quilos e meio, o mesmo peso do tipo de bola de boliche de que gosto. Carreguei-o por trinta quarteirões, do U. N. Plaza Hotel até o apartamento do meu editor, em uma noite quente de julho. Minha esposa tinha embrulhado todo o calhamaço em papel celofane, por alguma razão que somente ela conhece, e depois de ter trocado o pacote de um braço para o outro umas três ou quatro vezes, tive uma súbita premonição: eu ia morrer bem ali na Terceira Avenida. O pessoal do resgate iria encontrar-me estirado na sarjeta, vítima de um ataque cardíaco, meu monstruoso manuscrito triunfantemente embalado em papel celofane, ao lado do meu braço esticado, vencedor.

Houve momentos em que realmente odiei A dança da morte, mas não houve um momento sequer em que não tivesse me sentido compelido a continuá-lo. Mesmo quando as coisas não estavam indo bem com os meus

filhos em Boulder, ainda havia um sentimento louco e cheio de alegria com relação ao livro. Mal podia esperar para sentar em frente à máquina de escrever todas as manhãs e entrar de novo naquele mundo onde Randy Flagg podia, às vezes, se transformar em um corvo, outras vezes em um lobo, e onde as grandes batalhas não eram por jazidas de petróleo, mas por almas humanas. Tinha uma sensação — devo admiti-lo — de estar sapateando rápida e alegremente sobre o túmulo do mundo inteiro. Escrevi o livro durante um período problemático para o mundo todo e para os Estados Unidos em particular; estávamos sofrendo a nossa primeira crise de petróleo da história, tínhamos acabado de testemunhar o triste fim da administração de Nixon e a primeira renúncia presidencial da história, tínhamos sido retumbantemente derrotados no Sudeste da Ásia e estávamos lutando contra um bando de problemas domésticos, desde a questão problemática do "aborto na ordem do dia", até as taxas de inflação, que estavam começando a subir de uma forma positivamente preocupante.

Eu? Eu estava sofrendo de um caso bastante promissor de meteórica subida na carreira de escritor. Quatro anos antes, estava esticando lençóis em uma lavanderia industrial por US$ 1,60 a hora e escrevendo Carrie, a estranha na cozinha de um trailer. Minha filha, que na época tinha quase um ano, vestia-se quase que exclusivamente de roupas de brechós. No ano anterior àquele, eu havia me casado com minha esposa Tabitha com um terno emprestado, que era muito maior do que eu. Deixei a lavanderia quando surgiu uma vaga para professor em uma escola próxima, Hampden Academy, e minha esposa Tabby e eu desanimamos ao saber que o meu salário de US$ 6,400 pelo primeiro ano de trabalho não nos levaria muito além do meu salário na lavanderia — e logo eu tinha assegurado novamente o trabalho na lavanderia no verão seguinte.

Então vendi Carrie, a estranha para a Doubleday, e a Doubleday revendeu os direitos de reimpressão por uma enorme soma de dinheiro que, naquela época, foi quase um recorde. A vida começou a mudar na velocidade de um Concorde. Carrie, a estranha teve os direitos comprados para o cinema; 'Salem foi comprado por muito dinheiro e depois também vendido para o cinema; o mesmo aconteceu com O iluminado. De repente, todos os meus amigos pensaram que eu estava rico. Isso era muito ruim e assustador; e o que era pior era o fato de que talvez eu estivesse rico mesmo. As pessoas começaram a conversar comigo sobre investimentos, taxas de seguro, sobre me mudar para a Califórnia. Essas já eram mudanças suficientes para eu tentar lidar, mas, acima de tudo isso, os Estados Unidos onde eu havia crescido pareciam estar ruindo sob meus pés... começaram a se parecer com um elaborado castelo de areia construído, por azar, bem debaixo da linha de arrebentação.

A primeira onda a tocar esse castelo (ou a primeira que percebi) foi o fato há muito anunciado de que os russos haviam nos superado no espaço... mas agora a maré estava vindo atrás de justiça.

E então, aqui, acredito, está a face do duplo lobisomem finalmente revelada. Na superfície, A dança da morte muito se acomoda àquelas

convenções que nós já discutimos: uma sociedade apolínea corrompida por uma força dionisíaca (nesse caso, uma espécie mortífera de supergripe que mata quase todo mundo). Mais tarde, os sobreviventes dessa praga descobrem-se em dois campos: um localizado em Boulder, Colorado, imita a sociedade apolínea recém-destruída (com algumas modificações significativas); o outro, localizado em Las Vegas, é violentamente dionisíaco.

A primeira incursão dionisíaca em O exorcista ocorre quando Chris MacNeil (Ellen Burstyn) escuta o rugido semelhante ao de um leão, no sótão. Em A dança da morte, Dionísio se faz anunciar pelo choque de um velho Chevrolet contra as bombas de um posto de gasolina desativado, no Texas. Em O exorcista, o estado de tranquilidade apolínea é restaurado quando vemos a pálida Regan MacNeil sendo conduzida ao Mercedes-Benz de sua mãe; em A dança da morte, creio que esse momento ocorra quando as duas personagens principais do livro, Stu Redman e Frannie Goldsmith, olham através da janela de vidro no hospital de Boulder e veem o bebê de Frannie obviamente normal. Assim como em O exorcista, a volta do equilíbrio nunca foi tão boa.

Mas, sob isso tudo, escondida sob as convenções morais da história de terror (mas talvez nem tão escondida assim), a face do verdadeiro lobisomem pode ser vagamente identificada. Muito da compulsão que senti enquanto escrevia A dança da morte veio obviamente da visualização de todo um processo de fortalecimento da sociedade destruído de um só golpe. Senti-me um pouco como Alexandre, levantando sua espada sobre o nó górdio e gritando: "Desamarrá-lo é o caralho; eu tenho um jeito melhor." E me senti um pouco como Johnny Rotten soa ao cantar no começo da clássica e eletrizante música dos Sex Pistols, "Anarchy for the U. K.". Ele solta uma risada baixa e gutural, que poderia ter saído da garganta do próprio Randall Flagg, e então entoa "Right... NOW!" (Agora... mesmo!). Escutamos sua voz e nossa reação é de intenso alívio, já sabemos do pior agora; estamos nas mãos de um autêntico louco.

Nesse estado de espírito, a destruição do MUNDO DA FORMA COMO NÓS O CONHECEMOS torna-se um verdadeiro alívio. Chega de Ronald McDonald! Chega de Show do milhão ou novela na TV — apenas a neve reconfortante! Chega de terroristas! Chega desta merda toda! Somente os nós górdios desenrolando-se na areia. Estou sugerindo que sob o escritor da história de terror moral (cujos pés, como os de Henry Jekyll, estão "sempre trilhando o caminho da retidão") habita também uma outra criatura. Ela vive, digamos, lá no terceiro nível de Jack Finney, e é também um alegre niilista que, estendendo a metáfora Jekyll-Hyde, não se contenta apenas em pisotear os ossinhos frágeis de uma garotinha em prantos, mas também acha necessário sapatear sobre o mundo inteiro. Não nego, meus amigos, que em A dança da morte tive a chance de esfolar toda a raça humana, e foi divertido.

Então, onde está a moralidade agora?

Bem, vou dar minha opinião. Acredito que esteja onde sempre

estivera: nos corações e nos espíritos dos homens de boa vontade. No caso do escritor, isso pode significar partir de uma premissa niilista e ir gradualmente reaprendendo velhas lições sobre os valores e a conduta humanos. No caso de A dança da morte, isso significou começar por uma sombria premissa de que a raça humana carrega consigo uma espécie de germe — comecei vendo esse germe simbolicamente no SLA, e acabei por visualizá-lo no germe da supergripe — que se torna cada vez mais virulento na medida em que aumenta o poder tecnológico. A supergripe é liberada através de um simples erro tecnológico (não tão absurdo de se presumir, inclusive, se você considerar o que aconteceu no ano passado em Three Mile Island, ou o fato de que a Força Aérea do meu Estado fez decolar bombardeiros e aviões de combate, preparados para voar na direção da União Soviética, como consequência de um pequeno e ridículo erro de computador que sugeriu que os russos haviam lançado seus mísseis e que A Guerra Quente havia começado). Através de um simples acordo comigo mesmo para permitir alguns sobreviventes — sem sobreviventes não há história, certo? —, fui capaz de conceber um mundo onde todas as reservas nucleares iriam simplesmente enferrujar e alguma espécie de equilíbrio moral, político e ecológico voltaria a reinar no louco universo que chamamos de lar.

Mas não acho que ninguém saiba o que realmente pensa — ou talvez nem mesmo o que realmente sabe — até que esteja no papel, e cheguei à conclusão de que os sobreviventes teriam grande probabilidade de primeiro resolverem todas as velhas disputas para, então, recuperarem todas as velhas armas. Pior, todos aqueles velhos brinquedos mortíferos estariam ao seu alcance e as coisas poderiam se transformar em uma corrida para ver qual grupo de loucos iria aprender como usá-los primeiro. Aprendi escrevendo A dança da morte que ao cortar o nó górdio simplesmente destrói-se o enigma, em vez de solucioná-lo, e a última frase do livro é uma aceitação do fato de que o enigma ainda permanece.

O livro também tenta celebrar os aspectos mais positivos de nossas vidas: a simples coragem humana, o amor e a amizade, em um mundo que quase sempre se mostra tão carente de amor. A despeito de seu tema apocalíptico, A dança da morte é principalmente um livro esperançoso, que faz eco à afirmação de Albert Camus de que "também a felicidade é inevitável".

De um jeito mais prosaico, minha mãe costumava dizer a meu irmão David e a mim para "termos esperança no melhor e esperarmos o pior", e isso expressa melhor do que qualquer outra coisa o livro que escrevi.

Assim, em síntese, temos esperança em um terceiro nível (um triplo lobisomem?), aquele que feche o ciclo com o escritor de terror, não apenas como escritor, mas como um ser humano, um homem ou mulher mortal, apenas mais um passageiro nesse barco, outro peregrino a caminho de sabe-se lá onde. E esperamos que, se ele vir outro peregrino caído pelo caminho, ele escreva a respeito — mas não antes de ter ajudado o caído a ficar de pé, limpando suas roupas e visto se ele está bem e capaz de

seguir sozinho. Se essa conduta acontecer, não será em consequência de uma instância intelecto-moral, e sim porque existe uma coisa chamada amor, um fato meramente prático, uma força de ordem prática nos assuntos humanos.

A moralidade é, no fim das contas, a codificação daquelas coisas que o coração compreende como verdadeiras e como obrigatórias para a vida em grupo... em uma palavra, civilização. E se removermos o rótulo "história de terror" ou "gênero da fantasia", ou outro qualquer, e os substituirmos por "literatura" ou, mais simples ainda, "ficção", podemos chegar mais facilmente à conclusão de que nenhuma acusação genérica de imoralidade pode ser feita. Se dissermos que a moralidade provém simplesmente de um bom coração — o que pouco tem a ver com posturas ridículas e finais felizes — e que a imoralidade provém de uma falta de cuidado, de uma observação artificial, e da prostituição do drama ou do melodrama em função de alguma forma de lucro, monetário ou não, então poderemos chegar à conclusão de que atingimos uma instância crítica, que é tanto humana quanto aperfeiçoável. A ficção é a verdade dentro da mentira e, na história de terror, assim como em qualquer outra história, as mesmas leis aplicam-se hoje da mesma forma que se aplicaram quando Aristófanes contou sua história de terror dos sapos: a moralidade é dizer a verdade da forma como seu coração a reconhece. Quando questionado se ele não estava envergonhado da crueza e sordidez de seu romance de virada de século, McTeague, Frank Norris respondeu: "Por que deveria estar? Não menti. Não me sujeitei a nada. Eu disse a eles a verdade."

Visto sob essa luz, acho que a história de terror pode, mais frequentemente, ser julgada inocente que culpada.

17

Nossa, veja só isso... acho que o sol está nascendo! Dançamos a noite toda, como amantes em algum daqueles antigos musicais da MGM. Mas agora a orquestra já guardou suas partituras nos estojos e está deixando o palco. Os dançarinos já se foram, exceto você e eu, e acho que já temos que ir também. Não tenho palavras para expressar o quanto gostei desta noite e, se algumas horas você me considerou um parceiro desajeitado (ou se alguma vez pisei no seu pé), peço-lhe desculpas. Sinto-me como acredito que se sintam todos os amantes quando o baile finalmente termina: cansado... mas, ainda assim, contente.

Enquanto acompanho você até a porta, posso dizer-lhe mais uma coisa? Vou ficar aqui no vestíbulo enquanto eles começam a enrolar o tapete e apagam as luzes. Deixe-me ajudá-la com o seu casaco; não vou me demorar muito.

Questões de moralidade na busca do terror podem estar ocultando a

verdadeira questão. Os russos têm uma frase, "o grito da galinhola". A frase é irônica porque a galinhola é o ventríloquo da natureza e, se você atirar na direção de onde vem o som, vai morrer de fome, atire na galinhola, não no grito, dizem os russos.

Vejamos, então, se conseguimos encontrar uma galinhola — apenas uma — em meio a todas essas moitas gritantes. Ela pode estar escondida nessa citação, mais para verdade do que para ficção, do livro The Books of Lists, o sótão do clã Wallace/Wallenchinsky, cheio de tralhas fascinantes e lixos úteis. Enquanto você se prepara para sair, leia isso... e reflita a respeito:

> "O MISTÉRIO DA PEQUENA SENHORITA NINGUÉM
>
> Em 6 de julho de 1944, o circo Ringling Brothers e Barnum &Bailey estava se apresentando em Hartford, Connecticut, diante de uma plateia de 7 mil pagantes. Um incêndio começou; 168 pessoas morreram em meio às labaredas e 487 ficaram feridas. Um dos mortos, uma garotinha que parecia ter 6 anos de idade, não foi identificada. Como ninguém veio reclamá-la e já que seu rosto estava intocado, tiraram uma fotografia dela, que foi distribuída pela localidade e por todos os Estados Unidos. Os dias se passaram, semanas e meses se passaram e nenhum parente, nenhum coleguinha, ninguém no país veio identificá-la. Ela continua desconhecida até hoje."

Minha ideia de crescimento é que o processo consiste principalmente de se desenvolver um caso benigno de estreitamento no túnel da visão e uma gradual calcificação da faculdade da imaginação (o que isso tem a ver com a Pequena Senhorita Ninguém?, você deve estar me perguntando — bem, aguarde; vamos chegar lá). As crianças veem tudo, levam tudo em consideração, a expressão típica de um bebê bem alimentado, seco e desperto é marcada por olhinhos arregalados ante a tudo. Olá, prazer em conhecê-lo, estou apavorado de estar aqui. A criança ainda não desenvolveu os padrões de comportamento obsessivos, que nós, de forma aprovadora, chamamos de "bons hábitos de trabalho". Ele ou ela ainda não internalizou a ideia de que a linha reta é a menor distância entre dois pontos.

Tudo isso vem mais tarde. As crianças acreditam em Papai Noel. Isso não tem nada de mais; é só uma informação armazenada. Elas acreditam, da mesma forma, no bicho-papão, no coelhinho da Páscoa, na Terra de McDonald (onde os hambúrgueres crescem em árvores e a roubalheira moderada é um comportamento aceito — vejam o adorável "Bandibúrguer"), na Fada do Dente, que leva o marfim e deixa uma pratinha... todas essas coisas são tomadas como inquestionáveis. Elas integram alguns dos mitos populares; há outros que, na medida em que são mais específicos, parecem apenas bizarros. Vovô foi morar junto com os anjinhos. Aquele negócio dentro da bola de golfe é o pior veneno do mundo.

Se você pisar em uma rachadura no chão, quebra a coluna da mamãe. Se você passar por um arbusto de azevinho, sua sombra vai ficar presa nele para sempre, se debatendo contra as folhas pontiagudas.

As mudanças se dão gradualmente, à medida que a lógica e o racionalismo solidificam-se. A criança começa a imaginar como Papai Noel pode estar nas Lojas Americanas, numa esquina do centro da cidade tocando um sininho com um sino do Exército da Salvação na outra mão, e no Polo Norte, comandando sua tropa de elfos, tudo ao mesmo tempo. A criança pode chegar à conclusão de que, apesar de ela ter pisado em um monte de rachaduras, está tudo bem com as costas de sua mãe. A idade começa a se estampar no rosto daquela criança. "Deixe de ser criança!", dizem a ela impacientemente. "Você está sempre com a cabeça nas nuvens!" E o melhor de todos, claro: "Você nunca vai crescer?"

Depois de um certo tempo, diz a música, Puff, o Dragão Mágico, parou de subir a alameda Cherry Lane para ver seu velho amigo Jackie Paper. Wendy e seus irmãos deixaram Peter Pan e os Meninos Selvagens à sua própria sorte. Nunca mais usaram o Pó Mágico e o Pensamento Feliz... mas havia sempre algo de perigoso em torno de Peter Pan, não é? Algo só um pouquinho selvagem demais? Algo nos olhos dele que era... bem, totalmente dionisíaco.

Oh, os deuses da infância são imortais; as crianças grandes, na verdade, não os sacrificam; elas apenas os transferem às pestinhas dos seus irmãos e irmãs menores. É a infância em si que é mortal: o homem é apaixonado e ama o que é efêmero. E não são apenas Puff, Tink e Peter Pan que são deixados para trás naquela pressa de tirar a carteira de motorista, de conseguir os diplomas de ensino médio e faculdade, e naquele treino árduo para se obter "bons hábitos de trabalho". Todos nós exilamos a Fada do Dente (ou talvez seja ela que nos abandone quando não somos mais capazes de fornecer o produto de que ela precisa), matamos Papai Noel (para depois ressuscitar o defunto para nossos filhos), matamos o gigante que perseguia Joãozinho pelo pé de feijão. E o pobre e velho bicho-papão! Rimos dele até a morte, do mesmo modo que o Sr. Dark, no final de Algo sinistro vem por aí.

Agora, escutem-me: aos 18, 20 ou 21, seja qual for a idade mínima para a ingestão de álcool em seu estado, ter de apresentar os documentos é uma situação embaraçosa. Você tem de remexer os bolsos à procura da carteira de identidade, de motorista, ou quem sabe de uma xerox da sua certidão de nascimento, a fim de poder tomar uma simples tulipa de chope. Mas, deixe passar uns dez anos, você já de olho naqueles 30 redondos, e haverá algo de absurdamente lisonjeiro em pedirem seus documentos. Significa que você ainda não parece velho o bastante para pedir uma bebida. Você ainda tem cheiro de talquinho de neném. Você ainda parece jovem.

Isso passou pela minha cabeça há alguns anos. Estava em um bar chamado Benjaman's, em Bangor, enchendo a cara com o maior prazer, e comecei a estudar as feições das pessoas que iam entrando. O rapaz de pé, obstruindo a porta, deixou o primeiro passar... e o seguinte... e o

próximo. Então, bang! Parou um rapaz com uma jaqueta da Universidade do Maine e pediu-lhe os documentos. E pode apostar que ele saiu de fininho. A idade para a venda de bebidas alcoólicas no Maine era, naquela época, 18 anos (acidentes relacionados à ingestão de álcool nas avenidas de lá levaram as autoridades a subir a idade para os 20), e todas aquelas pessoas me pareciam ter em torno de 18, então me levantei e perguntei ao porteiro como ele soube que aquele cara era menor. Ele deu de ombros e respondeu: "Dá para ver. Está nos olhos dele."

Desse dia em diante, durante semanas, meu hobby era olhar para o rosto de adultos, tentando descobrir o que é que os fazia parecer adultos. O rosto de um cara de 30 anos é saudável, sem rugas, e não é maior do que o de um rapaz de 17. Ainda assim, você sabe que ele não é criança; você só sabe. Parece haver alguma característica oculta, embora predominante, que produz aquilo, que todos nós concordamos, que é o Rosto Adulto. Não são somente as roupas e a postura, não é o fato de que o homem de 30 anos carrega uma pastinha, enquanto o de 17 carrega uma mochila; se você puser o rosto de cada um deles naqueles quadros de parque de diversões que mostram o corpo de um marinheiro ou de um lutador de boxe, você ainda assim conseguiria identificar o adulto em 100% dos casos.

Cheguei à conclusão de que o porteiro estava certo. São os olhos.

Não se trata de algo que está lá; pelo contrário, é algo que não está mais lá.

As crianças são curvas. Elas pensam tortuosamente. Mas, a começar pela tenra idade de 8 anos, quando se inicia a segunda fase da infância, os ângulos começam a endireitar, um a um. Os limites do pensamento e da visão começam a se estreitar em um túnel na medida em que nós alimentamos o motor para seguir adiante. Afinal, incapazes de obter qualquer ganho a partir da Terra do Nunca, podemos acabar optando pela versão da liga infantil, à venda nas lojas de disco... ou por uma viagem à Disneylândia em fevereiro ou março.

A imaginação é um olho, um terceiro olho maravilhoso que flutua livre. Quando crianças, esse olho vê com uma claridade perfeita. Conforme vamos crescendo, a visão dele começa a se embaçar... e um dia o porteiro deixa você entrar no bar sem lhe pedir a identidade, e é isso aí: não há como voltar atrás. Está em seus olhos. Algo em seus olhos. Confira no espelho e me diga se estou errado.

O trabalho do escritor de fantasia ou de terror é explodir as paredes desse túnel da visão, tornando-o mais amplo por um pequeno período; fornecer um poderoso espetáculo para o terceiro olho. O ofício do escritor de terror e de fantasia é torná-lo, ainda que só por um instante, criança novamente.

E o próprio escritor de terror? Uma outra pessoa qualquer lê aquela citação sobre a Pequena Senhorita Ninguém (não disse a vocês que eu retornaria a ela? Pois aqui está ela, ainda não identificada, tão misteriosa quanto o Menino-Lobo de Paris) e diz: "Nossa, que coisa esquisita, né?", e segue adiante. Mas o fantasista começa a jogar com ela como uma criança

faria, fazendo especulações sobre crianças de outras dimensões, sobre sósias, sobre Deus sabe o quê. É um brinquedo de criança, algo claro, brilhante e estranho. Vamos puxar uma alavanca e ver o que acontece, empurrá-lo pelo chão e ouvir se faz rum-rum-rum ou traque-traque-traque. Vamos fazê-lo capotar e ver se ele consegue magicamente ficar de pé novamente. Em suma, deixe-nos ter nossas chuvas de sapos e pessoas que entraram em combustão enquanto estavam sentadas confortavelmente em suas poltronas; deixem-nos com nossos vampiros e lobisomens. Deixem-nos com a nossa Pequena Senhorita Ninguém, que talvez tenha caído de uma fenda na realidade, apenas para ser queimada até a morte em um circo em chamas.

E um pouco de tudo isso se reflete nos olhos daqueles que escrevem histórias de terror. Ray Bradbury tem os olhos sonhadores de uma criança. Assim como Jack Finney, atrás de suas grossas lentes. A mesma impressão nos olhos de Lovecraft — eles surpreendem apenas por sua simples e negra retidão, especialmente naquele rosto fino, penetrante e, de certa forma, eterno da Nova Inglaterra. Harlan Ellison, a despeito de seu jeito de conversar galopante, apressado e nervoso (conversar com Harlan pode ser algumas vezes algo semelhante a conversar com um apocalíptico vendedor de porta em porta que acabou de fazer três grandes vendas), tem esses mesmos olhos. Vez por outra ele para, olha em volta, olha para uma outra coisa qualquer, e você confirma: Harlan é curvo e está apenas virando a esquina mentalmente. Peter Straub, que se veste de maneira impecável e que parece sempre projetar a aura do sucesso de alguma grande empresa, também tem esse olhar. É um olhar indefinível, mas está lá.

"É o melhor trenzinho elétrico que um menino já teve", disse certa vez Orson Welles referindo-se a dirigir um filme; o mesmo pode ser dito sobre escrever livros e contos. Eis uma oportunidade de ampliar bastante aquele túnel da visão, os tijolos voando para todos os lados, de modo que, por um momento pelo menos, uma paisagem de desejos e horrores se mostra com toda a magia e com tanta clareza quanto a primeira roda-gigante que você viu quando criança, girando e girando contra o fundo do céu. O filho falecido de alguém está em um filme recente. Em algum lugar, um homem mau — um bicho-papão! — está caminhando, corcunda, pela noite cheia de neve com seus olhos amarelos e brilhantes. Garotos pisam pesadamente as folhas outonais em seu caminho para casa, saídos da biblioteca às quatro horas da madrugada, e, em outro lugar, em algum outro mundo, nesse exato momento, Frodo e Sam estão indo em direção a Mordor, onde as sombras repousam. Tenho certeza.

Pronta para sair? Ótimo. Vou só pegar meu casaco.

Essa não é uma dança da morte, na verdade. Aqui há também um terceiro nível. É, no fundo, a dança dos sonhos. É uma forma de acordar a criança adormecida dentro de nós, que nunca morre, mas vai tendo um sono cada vez mais profundo. Se a história de terror é nosso ensaio para a morte, então sua moralidade rígida também a transforma em uma reafirmação da vida, da boa vontade e da simples imaginação — apenas

mais um caminho para o infinito.

Em seu poema épico sobre uma aeromoça caindo do céu sobre os campos do Kansas, James Dickey sugere uma metáfora para a vida do ser racional, que tem que lidar o melhor possível com o fato de sua própria mortalidade. Caímos do útero para a sepultura, de uma escuridão para outra, lembrando-nos pouco de um e não sabendo nada da outra... exceto através da fé. É uma coisa quase divina que consigamos manter nossa sanidade diante desses mistérios simples, mas ofuscantes. Que tenhamos a capacidade de voltar a potente intuição da nossa imaginação em direção a eles e considerá-los através do prisma dos sonhos — o fato de podermos, ainda que timidamente, colocar nossas mãos dentro da fenda que se abre no centro da coluna da verdade — isso é...

... bem, é magia, não é mesmo?

Sim. Acho que é com isso que eu queria deixá-los, na forma de um beijo de boa-noite: aquela palavra que as crianças respeitam instintivamente, aquela palavra cujo verdadeiro significado só vamos redescobrir quando adultos em nossas histórias... e em nossos sonhos:

Magia.

106 Minha favorita (disse ele com afeto): um marido que enlouquecera enfia a mangueira de um compressor de ar pela garganta de sua magrela esposa abaixo, e enche-a de ar, como se ela fosse um balão, até que ela explode. "Até que enfim gorda", ele diz alegremente segundos antes de ela explodir. Mais tarde, no entanto, o marido, que é quase do tamanho do Michael Jordan, cai na armadilha que ela havia preparado para ele e é esmagado quando um gigantesco cofre cai sobre ele. Essa genial releitura da história de Jack Sprat e sua esposa não é somente repulsivamente engraçada; também oferece um delicioso exemplo a teoria do olho por olho do Velho Testamento. Ou, como dizem os espanhóis , a vingança é um prato melhor quando saboreado frio.

107 Dark, em inglês, pode significar tanto "sombrio", quanto "negro". Daí a confusão que Stephen King quer evitar ao escrever "dark man" ("homem negro" ou "homem sombrio") (N. do E.)

Pós-escrito

Em julho de 1977, minha esposa e eu fomos os anfitriões de uma reunião de toda a família da minha esposa — uma coleção gigantesca de irmãs, irmãos, tias e tios e milhões de crianças. Minha esposa passou grande parte daquela semana na cozinha, e o que sempre acontece em reuniões de família aconteceu também nessa: todos trouxeram consigo uma travessa de comida. Muita comida foi consumida às margens de Long Lake naquele ensolarado dia de verão; muitas latinhas de cerveja foram bebidas. E depois que a multidão partiu, tinha sobrado comida suficiente para alimentar um regimento do exército.

Então comemos as sobras.

Dia após dia, comemos as sobras. Quando Tabby trouxe os restos do peru pela quinta ou sexta vez (já havíamos tomado sopa de peru, comido surpresa de peru e peru com talharim; esse dia era algo mais simples, agradável e nutritivo: sanduíche de peru), meu filho Joe, que então estava com 5 anos, olhou para eles e gritou: "Nós vamos ter que comer essa merda de novo?"

Eu não sabia se ria ou lhe dava um tapa na cabeça. Se não me falha a memória, fiz as duas coisas.

Contei-lhes essa história porque as pessoas que já leram grande parte do meu trabalho vão chegar à conclusão de que elas acabaram de comer algumas sobras. Utilizei material de minha introdução a Sombras da noite, de minha introdução à edição única da New American Library, para Frankenstein, Drácula e O médico e o monstro, de um artigo chamado "The Fright Report" "O relatório do medo", publicado originalmente na revista Oui, de um artigo intitulado "The Third Eye" (O terceiro olho), na The Writer; grande parte do material sobre Ramsey Campbell apareceu originalmente na revista Whisper, de Stuart Schiff.

Agora, antes que vocês decidam me dar um tapa na cabeça ou gritar "Nós vamos ter que comer essa merda de novo?", deixem-me mostrar a vocês o que minha esposa disse ao meu filho no dia dos sanduíches de peru: há centenas de receitas diferentes para se preparar peru, mas todas elas têm gosto de peru. E, para completar, ela disse: é uma vergonha desperdiçar as coisas boas.

Isso tudo não é para dizer que meu artigo na Oui foi tão formidável e minhas conclusões sobre Ramsey Campbell tão fabulosas que mereciam ser preservados em um livro; é apenas para dizer que, enquanto minhas ideias e sentimentos sobre esse gênero com o qual tenho trabalhado boa parte da minha vida possam ter evoluído ou ganhado de alguma forma em perspectiva, elas não mudaram realmente. Essa mudança pode vir a ocorrer, mas na medida em que se passaram somente quatro anos desde que eu originalmente afirmei grande parte de meus sentimentos com relação ao horror e o terror na introdução de Sombras da noite, seria surpreendente — até suspeito — se eu viesse a negar tudo o que escrevi antes deste livro.

Para minha própria defesa, vou acrescentar que Dança macabra deu-me o espaço para desenvolver algumas dessas ideias mais detalhadamente do que em qualquer outro espaço que já me foi oferecido anteriormente, e devo agradecer a Bill Thompson e à Everest House. Em nenhuma situação eu simplesmente requentei algo que já escrevera antes; tentei, com toda força, desenvolver cada ideia o mais completamente possível, sem exageros. Entretanto, em alguns casos, posso ter exagerado, e tudo o que posso fazer é pedir-lhes desculpas.

E acho que este é realmente o fim. Obrigado mais uma vez por terem vindo comigo, e bom descanso. Mas, sendo quem sou e o que sou, não consigo encontrar no meu coração o desejo de que vocês tenham bons sonhos...

Apêndice 1

Os filmes

Abaixo segue uma lista de aproximadamente cem filmes de fantasia/terror relacionados pela sua época e pela sua qualidade. Todos foram lançados entre 1950 e 1980 e me parecem interessantes, de uma forma ou de outra; vou tentar dizer isso sem parecer um apresentador do Oscar, mas todos eles trouxeram alguma contribuição valiosa ao gênero. Você encontrará meus favoritos marcados com um asterisco (*). Meu agradecimento especial a Kirby McCauley, que colaborou com sua inestimável ajuda para a lista.

Título (Título Original)	Diretor	An
O abominável Dr. Phibes (The Abominable Dr. Phibes)	Robert Fueste	19
Alien, o 8º		

passageiro* (Alien)	Ridley Scott	19
Asilo sinistro (Asylum)	Roy Ward Baker	19
A tara maldita (The Bad Seed)	Morry le Roy	19
Os pássaros (The Birds)	Alfred Hitchcock	19
As plumas de cristal (The Bird With The Crystal Plumage)	Dario Argento	19
A maldição do demônio*		

(Black Sunday)	Mario Bava	19
Os filhos do medo* (The Brood)	David Cronenberg	19
A mansão macabra (Burnt Offerings)	Dan Curtis	19
A filha de satã (Burn Witch Burn)	Sidney Hayers	19
A dama enjaulada* (The Cage)	Walter Graumann	19
Carrie, a		

estranha* (Carrie)	Brian De Palma	19
Caça às bruxas (The Conqueror Worm)	Michael Reeves	19
O monstro da lagoa negra* (Creature of the Black Lagoon)	Jack Arnould	19
O terror que mata* (The Creeping Unknown)	Val Guest	19
A noite do		

demônio* (Curse of the Demon)	Jacques Tournerus	19
O Terror que veio do espaço (The Day of the Triffids)	Stece Sekely	19
Zumbi, o despertar dos mortos* (Dawn of the Dead)	George Romero	19
A picada mortal (The Deadly Bees)	Freddie Francis	19

Prelúdio para matar (Deep Red)	Dario Argento	19
Amargo pesadelo* (Deliverance)	John Boorman	19
Demência 13* (Dementia-13)	Francis Ford Coppola	19
As diabólicas (Diabolique)	Henry-Georges Clouzot	19
As profecias do doutor Terror (Doctor	Freddie Francis	19

Terror's House of Horrors)		
Inverno de sangue em Veneza (Don't Look Now)	Nicolas Roeg	19
Encurralado* (Duel)	Steven Spielberg	19
Usina de monstros* (Enemy from Space)	Val Guest	19
Eraserhead (Eraserhead)	David Lynch	19

O exorcista* (The Exorcist)	William Friedkin	19
O anjo exterminador (The Exterminator Angel)	Luis Buñuel	19
Os felinos (Eye of the Cat)	David Lowell Rich	19
A mosca da cabeça branca (The Fly)	Kurt Neumann	19
Frenesi*	Alfred	19

(Frenzy)	Hitchcock	
A fúria (The Fury)	Brian de Palma	19
Gorgo (Gorgo)	Eugene Lourie	19
Halloween — a noite do terror* (Halloween)	John Carpenter	19
Desafio do além* (The Hauting)	Robert Wise	19
O monstro da Bomba-H (The H-Man)	Inoshiro Honda	19
Os horrores		

do museu negro (Horrors of the Black Museum)	Arthur Crabtree	19
A hora do lobo (Hour of the Wolf)	Ingmar Bergman	19
A casa que pingava sangue (The House that Dripped Blood)	Peter Duffell	19
Com a maldade na		

alma (Hush Hush, Sweet Charlote)	Robert Aldrich	19
I Bury the Living*	Albert Band	19
O incrível homem que encolheu (The Incredible Shrinking Man)	Jack Arnold	19
Vampiros de almas* (Invasion of the Body	Don Siegel	19

Snatchers)		
Invasores de corpos (Invasion of the Body Snatchers)	Phillip Kaufman	19
Eu vi que foi você (I Saw What You Did)	William Castle	19
Veio do espaço* (It Came from Outer Space)	Jack Arnold	19
A fúria do Golem (It!		

The terror from Outer Space)	Edward L. Dahn	19
Tubarão* (Jaws)	Steven Spielberg	19
Os busaranhos assassinos (The Killer Shrews)	Ken Curtis	19
O último verão (Last Summer)	Frank Perry	19
Sonhos alucinantes* (Let’s Scare	John	19

Jessica to the Death)	Hancok	
Macabro (Macabre)	William Castle	19
Martin* (Martin)	George A. Romero	19
A orgia da morte (The Masque of the Red Death)	Roger Corman	19
A noite tudo encobre (Night Must Fall)	Karel Reist	19
O mensageiro		

do diabo* (The Night of the Hunter)	Charles Laughton	19
A noite dos mortos-vivos* (Night of the Living Dead)	George A. Romero	19
Emissário de outro mundo (Not of this Earth)	Roger Corman	19
Uma face para cada crime (No Way to	Jack Smight	19

Treat a Lady)		
Pânico no ano zero (Panic in the Year zero)	Ray Milland	19
Picnic na montanha misteriosa* (Picnic at Hanging Rock)	Peter Weir	19
A mansão do terror (The Pit and the Pendulum)	Roger Corman	19
Psicose*	Alfred	19

(Psycho)	Hitchcock	
Enraivecida — na fúria do sexo* (Rabid)	David Cronenberg	19
Corrida com o diabo (Race with the Devil)	Jack Starrett	19
Repulsa ao sexo* (Repulsion)	Roman Polanski	19
Rituals*	?	19
O bebê de Rosemary* (Rosemary's	Roman Polanski	19

Baby)		
Os vampiros de Salem (Salem’s Lot)	Tobe Hooper	19
Seance on a Wet Afternoon	Bryan Forbes	19
Seizure (Seizure)	Oliver Stone	19
O sétimo selo* (The Seventh Seal)	Ingmar Bergman	19
Irmãs diabólicas* (Sisters)	Brian de Palma	19

O iluminado* (The Shinning)	Stanley Kubrick	19
O estranho poder de matar (The shout)	Jerzy Skolimowski	19
Alguém me vigia (Someone's Watching Me)	John Carpenter	19
Esposas em conflito (The Stepford Wives)	Bryan Forbes	19

Almas mortas (Strait-Jacket)	William Castle	19
De repente, no último verão (Suddenly Last Summer)	Joseph L. Mankiewicz	19
Suspiria* (Suspiria)	Dario Argento	19
O massacre da serra elétrica* (The Texas Chainsaw Massacre)	Tobe Hooper	19

O mundo em perigo* (Them!)	Gordon Douglas	19
Calafrios (They Came from Within)	David Cronenberg	19
O monstro do Ártico* (The Thing)	Christian Nyby	19
Túmulo sinistro (The Lomb of Ligeia)	Roger Corman	19
Duas histórias de terror	Dan Curtis	19

(Trilogy of Terror)		
A aldeia dos amaldiçoados (Village of the Dammed)	Wolf Rilla	19
Um clarão nas trevas* (Wait Until Dark)	Terence Young	19
O que aconteceu com Baby Jane?* (What Ever Happened to Baby Jane?)	Robert Aldrich	19

Quando Michael chama (When Michael Calls)	Philip Leacock	19
O homem de palha (The Wicker Man)	Robin Hardy	19
Calafrio (Willard)	Daniel Mann	19
O homem dos olhos de raio X* (X — the Man with X-Ray	Roger Corman	19

Eyes)		
X The Unknow	Leslie Norman	19

Apêndice 2

Os livros

Abaixo segue uma lista de aproximadamente cem livros — romances e coletâneas — que abrangem o período que discutimos. Eles foram listados em ordem alfabética, de acordo com o autor. Como na minha lista de filmes, você pode não encontrar todos os seus prediletos, mas todos parecem, pelo menos para mim, importantes para o gênero abordado neste livro. Agradecimentos novamente a Kirby McCauley, que ajudou na lista, e um alô especial para "Fast Edie" Melder, que possui um bar em North Lowell onde deixou nossa conversa inflamada rolar até bem depois da hora de fechar.

De novo, marquei com asterisco (*) os livros que acredito serem particularmente importantes.

Richard Adams. The Palgue Dogs; Watership Down*
Robert Aickman. Cold Hand in Mine; Painted Devils
Marcel Ayme. The Walker through Walls
Berykl Bainbrige. Harriet Said
J. G. Ballard. Concret Island*; High Rise
Charles Beaumont. Hunger*; The Magic Man
Robert Bloch. Pleasant Dreams*; Psycho*
Ray Bradbury. Dandelion Wine; Something Wicked This Way Comes*; O país de outubro
Joseph Payne Brennan. The Shapes of Midnight*
Frederic Brown. Nightmares and Geezenstacks*
Edward Bryant. Amoung the Dead
Janet Cird. The Loch
Ramsey Campbell. Demos by Daylight; The Doll Who Ate His Mother*; The Parasite*
Suzy McKee Charnas. The Vampire Tapestry
Julio Cortázar. The End of the Game and Other Stories
Harry Crewa. A Feast of Snakes
Ronald Dahl. Kiss Kiss*; Someone Like You*
Les Daniels. The Black Castle
Stephen R. Donaldson. The Thomas Covenant Trilogy (3 vols.)*

Daphne Du Maurier. Don’t Look Now
Harlan Ellison. Deathbird Sories*; Strange Wine*
John Farris. All Heads Turn When the Hunt Goes By
Charles G. Finney. The Ghost of Manacle.
Jack Finney. The Body Snatchers*; I Love Galesburg in the Springtime; The Third Level*; Time and Again*
William Golding. Lord of the Flies*
Edward Gorey. Amphigorey; Amphigorey Too
Charles L. Grant. The Hour of the Oxrun Dead; The Sound of Midnight*
Davis Grubb. Twelve Tales of Horror*
William H. Hallahan. The Keeper of the Children; The Search for Joseph Tully
James Herbert. The Fog; The Spear*; The Survivor
William Hjorstsberg. Falling Angel*
Shirley Jackson. A assombração da casa da colina*; The Lottery and Others*; The Sundial
Gerald Kersh. Men Without Bones*
Russel Kirk. The Princess of All Lands
Nigel Knaele. Tomato Caine
William Kotzwinkle. Dr. Rat*
Jerzy Kozinski. The Painted Bird*
Fritz Leiber. Our Lady of Darkness*
Ursula LeGuin. The Lathe of Heaven*; Orsinian Tales
Ira Levin. Rosemary’s Baby*; The Stepford Wives
John D. MacDonald. The Girls, the Gold Watch, and Everything
Bernard Malamud. The Magic Barrel*; The Natural
Robert Marasco. Burn Offerings*
Gabriel García Márquez. Cem anos de solidão
Richard Matheson. Hell House; Eu sou a lenda; Shock Il; The Shrinking Man*; A Stir of Echoes
Michael McDowell. The Amulet*; Cold Moon Over Babylon*
Ian McEwen. The Cement Garden
John Metcalf. The Feasting Dead
Iris Murdoch. The Unicorn
Joyce Carol Oates. Nightside*
Flannery O’Connor. É difícil encontrar um homem bom*
Mervyn Peake. The Gormenghast Trilogy (3 vols.)
Thomas Pynchon. V.*
Edogowa Rampo. Tales of Mystery and Imagination
Jean Ray. Ghouls in My Grave
Anne Rice. Entrevista com o vampiro
Phillip Roth. Tbe Breast
Ray Russel. Sardonicus*
Joan Samson. The Auctioneer*
William Sanson. The Colected Stories of William Sansom
Sarban. Ringstones; The Sound os His Horn*

Anne Rivers Siddons. The House Next Door*
Isaac Bashevis Singer. The Seance and Other Stories*
Martin Cruz Smith. Nightwing
Peter Straub. Os mortos-vivos*; If You Could See Me Now; Julia; Shadowland*
Theodore Sturgeon. Caviar; The Dreaming Jewels; Some of You Blood*
Thomas Tessier. The Nightwalker
Paul Theroux. The Black House
Thomas Williams. Tsuga's Children*
Gahan Wilson. I Paint What I See
T. M. Wright. Strange Seed*
John Wyndham. The Chrusalids; The Day of the Triffids*

STEPHEN KING é um dos autores de maior sucesso em todo o mundo. Seus livros são publicados e aclamados em mais de quarenta países. Em 2003, ele recebeu uma medalha da National Book Foundation por sua contribuição à literatura americana. Dentre outros prêmios importantes, estão o World Fantasy Award e o Grand Master Award, ambos pelo conjunto da obra. O autor vive em Bangor, no estado americano do Maine, com sua mulher, a romancista Tabitha King.

Sumário